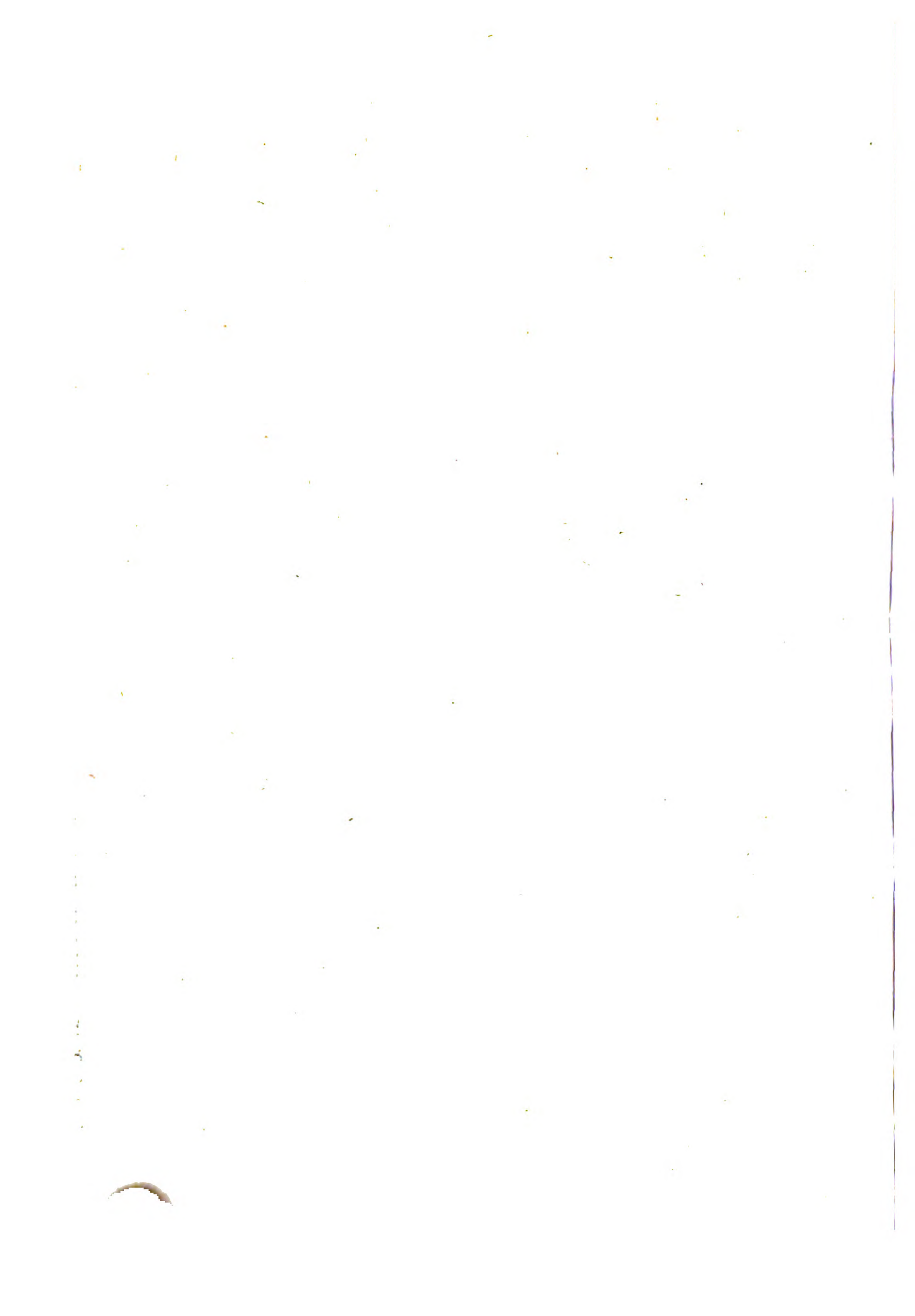




Jahrbuch

der

Musikbibliothek Peters

für

1926

Herausgegeben

von

Rudolf Schwartz

Dreiunddreißigster Jahrgang

LEIPZIG

Verlag von C. F. Peters

1927

INHALT

Jahresbericht 5

Hermann Abert: Carl Maria von Weber und sein Freischütz 9

Arnold Schering: Über Liszts Persönlichkeit und Kunst 31

Josef M. Müller-Blattau: Bach und Händel 45

Heinrich Besseler: Grundfragen der Musikästhetik 63

Rudolf Schwartz: Totenschau für das Jahr 1926 81

Rudolf Schwartz: Verzeichnis der im Jahre 1926 in allen Kulturländern erschienenen Bücher und Schriften über Musik 87

Bibliotheksordnung

1.

Die Bibliothek ist werktäglich (außer Montags) am Dienstag, Donnerstag, Sonnabend von 10—4 Uhr und Mittwochs und Freitags von 9—12 und 3—6 Uhr unentgeltlich geöffnet.

Die Besichtigung der Bibliotheksräume, sowie der Bilder und Autographen ist während der Dienststunden von 11—12 Uhr gestattet.

Im August ist die Bibliothek geschlossen.

2.

Die Benutzung der Lesezimmer ist, soweit der Raum reicht, jedem (Damen wie Herren) gestattet.

3.

Die Bücher und Musikalien werden gegen Verlangzettel ausgegeben. Sie dürfen nur in den Lesezimmern benutzt werden und sind nach der Benutzung dem Bibliothekar zurückzugeben.

Jahresbericht

Mit 2091 Personen ist die Zahl der Bibliotheksbesucher ungefähr auf der gleichen Höhe des Vorjahres (2114) geblieben. Verlangt wurden insgesamt 4744 Werke (2688 theoretische und 2056 praktische) mit zusammen 6501 Bänden. Gegenüber der Vorkriegszeit bedeuten diese Zahlen einen recht erheblichen Rückgang; doch ist dieselbe Erscheinung auch bei anderen Bibliotheken beobachtet worden und hat offenbar ihren Grund darin, daß sich infolge der schlechten wirtschaftlichen Verhältnisse die Zahl der Studierenden allgemein verringert hat.

Mehrfach geäußerte Wünsche: es möchten, wie es in der Vorkriegszeit der Fall war, die Arbeitsstunden wieder auf die Zeit von 9—12 und 3—6 Uhr gelegt werden, glaubte die Leitung nicht unbeachtet lassen zu dürfen. Es wurde also eine Umfrage in die Wege geleitet, die jedem Besucher die Möglichkeit bot, sich zur Sache äußern zu können. Resultat war eine kleine Mehrheit für die durchgehende Arbeitszeit von 10—4 Uhr. Um aber den Wünschen aller entgegenzukommen, wurden die Bibliotheksstunden (vom 1. Januar 1927 an) auf Dienstag, Donnerstag, Sonnabend von 10—4 Uhr — Mittwoch und Freitag von 9—12 und 3—6 Uhr festgesetzt.

Die Bibliotheksbestände erfuhren einen Zuwachs von ungefähr 120 Werken, ohne die laufenden Fortsetzungen. Von den Zugängen dürften die Antiquaria allgemeineres bibliographisches Interesse beanspruchen: Hiller, Johann Adam: Horatii carmen ad Aelium Lamiam. Leipzig 1778; Himmel, Friedr. Heinrich: Fanchon, Klavierauszug; (Krause, Christ. Gottfried): Lieder der Deutschen mit Melodien. Erstes Buch, Berlin 1767. (Titel und Vorwort handschriftlich ergänzt.) Naumann, J. A.: Tutto per Amore. Sinfonia e Arie scielte aggiustate per il cembalo. T. I. II. In Dresda, presso P. C. Hilscher; XII [handschriftliche] Duettini notturni desselben Komponisten, die in Eitners Quellen-Lexikon nicht aufgeführt sind; Paer, Francesco: Ouverture und Gesänge aus der Oper Leonora, Klavierauszug (bekanntlich dasselbe Sujet wie Beethovens Fidelio); Schuster, Jos.: Kantate „Lob der Musik". Leipzig 1784, die für seine wertvollste Komposition galt. Ferner die Originalausgaben der Klaviersonaten von J. B. Cramer: Op. 27; A. Fodor: Op. 2; Joh. Christ. G. Gräser: 3 Sonaten, 1787; J. W. Haessler: Op. 13; F. A. Kanne: Op. 18; und von dem Weimarer Hofkapellmeister der Goethezeit Ernst Wilh. Wolf: Sechs Sonaten aus dem Jahre 1775, sowie Sechs Sonaten und Sechs kleine Sonaten vom Jahre 1779.

Die Neuerwerbungen aus der theoretischen Musikliteratur des Jahres 1926 sind aus dem hinten angefügten Verzeichnis zu ersehen. Von Werken aus der neuen und neuesten Musikpraxis wurden erworben die *Partituren*:

Hindemith, Paul: Op. 38. Konzert für Orchester; **Honegger, Arthur**: König David; Concertino pour piano et orchestre und Pastorale d'Été; **Kletzki, Paul**: Op. 7. Sinfonietta; **Respighi, O.**: Pini di Roma; **Strauß, Richard**: Orchestersuite aus der Musik zum Bürger als Edelmann des Molière; Tanzsuite nach François Couperin; **Strawinsky, Igor**: L'histoire du soldat; **Thomas, Kurt**: Psalm 137 und Markus-Passion; **Weber, C. Maria von**: Der Freischütz, in der Neuausgabe von Kurt Soldan. *Klavierauszüge*: **Händel, Georg Friedrich**: Salomo, in der Bearbeitung von H. Roth und Karl Straube; **Hindemith, Paul**: Cardillac; **Honegger, Arthur**: König David; **Křenek, Ernst**: Jonny spielt auf; **Moussorgskij, M. P.**: Boris Godounow, die in London bei J. & W. Chester erschienene Ausgabe nach der Fassung des Originals; **Verdi, Giuseppe**: Die Macht des Schicksals, in der Übersetzung und Einrichtung von Franz Werfel; **Wetz, Richard**: Op. 50. Requiem.

Am 1. Juli konnte der Leiter der Bibliothek auf eine 25jährige Amtstätigkeit zurückblicken. Der Tag brachte ihm reiche Ehrungen. Fast alle Vertreter der Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten hatten Glückwünsche gesandt. Auch das Ausland fehlte nicht. Beim Betreten der in reichem Blumenschmuck prangenden Leseräume begrüßte den Jubilar eine Morgenmusik des Collegium musicum der Universität mit altfranzösischen Chansons und italienischen Frottole, eine feinsinnige Huldigung, da die Musik des 15. Jahrhunderts zu seinem engeren Arbeitsgebiet gehört. Mit warmen Worten der Anerkennung gedachte der Chef des Hauses Peters, Geheimrat Hinrichsen, der Verdienste, die sich der Jubilar um das Blühen und Gedeihen der Bibliothek erworben hat. Besonderen Glanz erhielt der Tag durch den Besuch des Herrn Oberbürgermeister Dr. Rothe, der den Jubilar durch eine längere Ansprache auszeichnete.

Herr Prof. Dr. A. Chybiński in Lwów hat die Güte gehabt, sich als ständiger Mitarbeiter für die laufende polnische Musikliteratur dem Jahrbuch zur Verfügung zu stellen, wofür ihm auch an dieser Stelle verbindlichst gedankt sein soll.

Die Liste der am meisten verlangten Werke zeigt diesmal ein ausgesprochen nationales Gepräge.

A. Literarische Werke: **Jahrbuch** der Musikbibliothek Peters (50); **Handbücher** der Musikgeschichte v. Herm. Kretzschmar (41); **Musik, Die.** Herausg. v. Bernhard Schuster (30); **Grabner, Hermann.** Allgemeine Musiklehre (28); **Jahn-Abert.** W. A. Mozart (26); **Monatshefte** für Musikgeschichte (Rob. Eitner) (25); **Musik-Zeitung, Neue** (23); **Berühmte Musiker.** Herausg. v. H. Reimann (22); **Zeitung**, Allgemeine musikalische (alte Leipziger) (22); **Bartók, Béla.** Das ungarische Volkslied (20); **Zeitschrift**, Neue, für Musik. Begründet v. Rob. Schumann (20); **Kurth, Ernst.** Romantische Harmonik (19); **Vierteljahrsschrift** für Musikwissenschaft (19).

Je 18 mal: **Forkel, J. N.** Über Joh. Seb. Bach's Leben etc.; **Handbuch der Musikgeschichte** (Adler); **Handbücher** der Musiklehre (X. Scharwenka); **Spitta, Philipp.** Joh. Seb. Bach.

Je 17 mal: **Archiv** für Musikwissenschaft; **Eitner, Robert.** Verzeichnis neuer Ausgaben alter Musikwerke; **Lehmann, Lilli.** Meine Gesangskunst; **Moser, Andreas.** Geschichte des Violinspiels; **Musik-Zeitung, Allgemeine** (Berlin); **Signale** für die musikalische Welt.

Je 15 mal: **Altmann, Wilhelm.** Kammermusik-Literatur; **Decsey, Ernst.** Johann Strauß; **Mies, Paul.** Die Bedeutung der Skizzen Beethovens zur Erkenntnis seines Stils;

Indy, Vincent d'. Cours de composition musicale; Pazdirék, Franz. Universal-Handbuch der Musikliteratur.

Je 14 mal: Becker, Carl Ferd. Darstellung der musikal. Literatur; Brahms-Briefe; Eitner, Robert. [Verzeichnis der Buch- und Musikalien-Händler]; Ergo, Emil. Über Richard Wagners Harmonik und Melodik; Forkel, Joh. Nicolaus. Allgemeine Literatur der Musik; Joachim, Jos. und Andr. Moser. Violinschule in 3 Bänden; Trendelenburg, W. Die natürlichen Grundlagen der Kunst des Streichinstrumentspiels; Weber, Max Maria von. Carl Maria von Weber (Pechel).

Je 13 mal: Becker, Carl Ferd. Verzeichnis der Choralsammlungen; Becker, Carl Ferd. Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; Bekker, Paul. Beethoven; Eisenberg, Ludwig. Johann Strauß; Eitner, Robert. Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte; Levy, Paul. Geschichte des Begriffes Volkslied.

Je 12 mal: Beyträge. Historisch-kritische — zur Aufnahme der Musik von Friedrich Wilhelm Marpurg; Dommer-Schering. Handbuch der Musikgeschichte; Jeppesen, Knud. Der Palestrinastil und die Dissonanz; Kinsky, Georg. Musikhistor. Museum von Wilh. Heyer in Köln. Katalog; Kurth, Ernst. Grundlagen des linearen Kontrapunkts; Riesemann, Oskar von. Monographien zur russischen Musik; Schönberg, Arnold. Harmonielehre; Schreyer, Johannes. Lehrbuch der Harmonie; Schweitzer, Albert. Joh. Seb. Bach; Neue musikalische Theorien und Phantasien (Schenker); Zahn, Johannes. Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder.

Je 11 mal: Bach-Jahrbuch. Herausgeg. von der Neuen Bachgesellschaft (Schering); Flower, Neumann. Georg Friedr. Händel; Grabner, Hermann. Lehrbuch der musikalischen Analyse; Riemann, Hugo. Analyse von Joh. Seb. Bachs Wohltemperiertem Klavier.

Je 10 mal: Bagier, Guido. Max Reger; Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt (Gottfr. Weber und S. W. Dehn); Hasse, Karl. Joh. Seb. Bach; Hofmeister-Verzeichnis; Kretzschmar, Hermann. Gesammelte Aufsätze; Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst; Moser, Hans Joachim. Geschichte der deutschen Musik; Mueller, Jos. Schätze der Universitäts-Bibliothek zu Königsberg; Seiffert, Max. Geschichte der Klaviermusik; Specht, Richard. Richard Strauß und sein Werk; Stöhr, Richard. Musikalische Formenlehre; Westphal, Johannes. Das evangelische Kirchenlied nach seiner geschichtlichen Entwickelung; Wiehmayer, Th. Musikalische Rhythmik und Metrik; Wochenblatt, Musikalisches (Fritzsch); Wolfrum, Ph. Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evang. Kirchenliedes in musikal. Beziehung; Zeitschrift der internationalen Musik-Gesellschaft.

B. Praktische Musik: Denkmäler deutscher Tonkunst (48); Bach, Johann Seb. Klavierwerke. Gesamt-Ausgabe (32); Bach, Johann Seb. Orgelwerke. Gesamt-Ausgabe (27); Händel, Georg Friedrich. Klavierwerke. Ges.-Ausg. (27); Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Oratorien. Ges.-Ausg. (26); Denkmäler der Tonkunst in Österreich (24); Bach, Joh. Seb. Messen. Ges.-Ausg. (23); Bach, Joh. Seb. Kirchen-Cantaten. Ges.-Ausg. (20); Schütz, Heinrich. Geistliche Konzerte. Ges.-Ausg. (20); Mozart, Wolfgang Amadeus. Streichquintette. Ges.-Ausg. (19); Bach, Joh. Seb. Weihnachts-Oratorium. Partitur (18).

Je 17 mal: Beethoven, Ludwig van. Symphonien. Ges.-Ausg.; Denkmäler der Tonkunst in Bayern; Schütz, Heinrich. Symphoniae sacrae. Ges.-Ausg.

Je 15 mal: Beethoven, Ludwig van. Klavierkonzerte. Ges. Ausg.; Schubert, Franz. Einstimmige Lieder. Ges.-Ausg.; Schumann, Rob. Faust. Partitur.

Je 13 mal: Beethoven, Ludwig van. Missa solemnis. Partitur; Reger, Max. Op. 81. Variationen über ein Thema von Joh. Seb. Bach; Verdi, Gius. Die Macht des Schicksals. Deutsch von Werfel. Klav.-Auszug; Wagner, Richard. Rheingold. Partitur.

Je 12 mal: Bach, Joh. Seb. Das wohltemperierte Klavier. Herausg. von F. Busoni; Mozart, W. A. Figaro. Partitur; Schütz, Heinrich. Psalmen. Ges.-Ausg.; Strauß, Richard. Op. 60. Ariadne auf Naxos. Orch.-Part.; Strauß, Richard. Rosenkavalier. Orch.-Part.

Je 10 mal: Bach, Joh. Seb. Kammermusik. I. Bd. Ges.-Ausg.; Beethoven, L. van. Klavier-Sonaten (Schenker); Haydn, Sonaten. 4 Bde. (Peters); Strauß, Richard. Ariadne auf Naxos. Klavier-Auszug; Strauß, Richard. Op. 72. Intermezzo. Orch.-Part.; Wagner, Richard. Die Meistersinger von Nürnberg. Partitur.

Leipzig, im April 1927

C. F. Peters. Prof. Dr. Rudolf Schwartz

Carl Maria von Weber und sein Freischütz

von

Hermann Abert

Die Gedenkfeiern für Carl Maria von Weber liegen hinter uns. Sie hatten den unbestreitbaren Vorzug, daß sie die Nerven der Teilnehmer nicht in dem Maße belasteten, wie das z. B. das kommende Beethoven-Jubiläum tun wird. In jener Mäßigung Weber gegenüber freilich ein Anzeichen von Selbstbesinnung zu sehen, wäre allzu optimistisch. Sie rührt einfach davon her, daß viele Leute, die den Teufel ihrer Begeisterung nur auf die „ganz Großen" loszulassen vermögen, diese Zensur Weber „nach reiflicher Überlegung" doch vorenthalten und es daher bei einem gönnerhaft kühlen Wohlwollen bewenden lassen zu müssen glauben. Nun, dafür hat der Meister in der Gesamtausgabe der Münchener Deutschen Akademie eine Jubiläumsgabe erhalten, die wohl geeignet sein wird, ihn über derartige Urteile und Stimmungen des Tages hinwegzuhelfen.

Worauf gründen sich diese überhaupt? Was wissen wir denn im Grunde menschlich und künstlerisch von Weber? Sehr wenig, weit weniger jedenfalls als von Mozart und Beethoven, wie wir denn überhaupt im 18. Jahrhundert weit besser beschlagen sind als im 19., das uns mehr als einmal in eine terra incognita führt. Fr. W. Jähns war gewiß ein Biograph von vorbildlicher Hingabe und Gewissenhaftigkeit, aber ihm fehlte die Gabe des Gestaltens im Großen und der tiefere historische Blick, und ähnlich war es trotz aller warmherzigen Pietät bei Max Maria v. Weber, dem Sohne des Meisters; die Folge war, daß die Ergebnisse ihrer Forschungen nicht in die breiteren Schichten des Volkes hinausdrangen. Die spätere Literatur über Weber aber verzettelte sich in kleineren Schriften von höchst ungleichem Wert, und nur Philipp Spittas gedankenreicher Aufsatz von 1886[1]) hat auch der modernen Zeit noch etwas zu sagen, vor allem auch deshalb, weil er Weber als einer selbständigen künstlerischen Größe gerecht wird.

Das war gerade in jener Zeit, wo sich Weber noch völlig im Bannkreis Wagners befand, dringend geboten. Gewiß hatte er dem Eintreten Wagners für seine Kunst unendlich viel zu verdanken und hat wohl überhaupt niemals einen wärmeren und verständnisvolleren Verehrer gefunden als den Bayreuther Meister. Aber die Gefolgschaft Wagners war es, die in ihrem Bestreben, die gesamte

---

[1]) Zur Musik, 1892. S. 269ff.

geistige Kultur auf ihren Helden als den letzten Gipfel zuzuspitzen, auch Weber zum „unvollkommeneren Vorläufer“ des „größeren Meisters“ herabgedrückt hat. Weber galt jetzt kaum mehr als Stern von eigener Größe, sondern erhielt alles Licht nur von der Sonne Wagners, man behandelte ihn mit einer gewissen wohlwollenden Gönnermiene, und in neuerer Zeit wurde sogar die Entdeckung gemacht, daß nicht allein Richard, sondern sogar Siegfried Wagner die „Erfüllung Webers“ bedeute.

Nun, im allgemeinen sind wir heute doch merklich kritischer geworden, und auch die Literatur des vergangenen Weberjahres zeigt das anerkennenswerte Streben, Weber aus dem Schatten Wagners herauszuführen und als selbständigen Künstler zu erkennen. Gewiß ist mancher von ihm gelegte Keim bei Wagner voll aufgegangen, aber dafür geht er in anderen, wesentlichen Dingen völlig seine eigenen Wege, und vor allem haben die Wagnerianer eines ganz vergessen, daß nämlich auch in der Geschichte der Kunst die allein gangbare Straße von den Voraussetzungen zu den Wirkungen führt und nicht umgekehrt. Auch der Erkenntnis der Wagnerschen Kunst kann es nur förderlich sein, wenn wir die Webersche nicht als ein mehr oder minder geglücktes Vorstadium, sondern als eine in sich selbst ruhende Erscheinung auffassen.

Und einzig wie die Kunst war auch die Persönlichkeit, die sie geschaffen hatte. Trotzdem erleben wir hier das merkwürdige Schauspiel, daß das deutsche Volk von einem seiner ausgesprochenen „Lieblinge“ persönlich so gut wie nichts weiß, nicht einmal Anekdoten, wie bei Mozart, oder einzelne Züge, wie beim „tauben“ Beethoven. Man nennt ihn wohl einen „deutschen“ Meister und einen „Romantiker“, geht aber jeder näheren Begriffsbestimmung wohlweislich aus dem Wege. Und doch ist Webers Leben menschlich wie künstlerisch eine der fesselndsten und lehrreichsten Erscheinungen der Kunstgeschichte.

Von seiner Familie her war er auf das schwerste belastet: sie entsprach vollständig dem düsteren Bilde, das Leopold Mozart von den ihm bekannten „Weberischen“ entwarf, denn sie wies alle Merkmale geistiger und sittlicher Entartung auf, und namentlich für seinen Vater erscheint die Bezeichnung „Schwindler“ noch ziemlich milde. Ihm gegenüber tritt sogar der trunkfeste Vater Beethovens noch in ein günstiges Licht. Eine wilde Phantastik und eine gänzlich zerfahrene und von sittlichen Maßstäben völlig unberührte Lebenshaltung waren neben einem ursprünglichen, heißen und durch Eindrücke aller Art immer wieder aufgepeitschten Theaterblut das einzige Erbe, das der junge Carl Maria aus seinem Elternhaus mit ins Leben hinausnahm. Er selbst stand dieser Umgebung durchaus nicht als reiner Tor gegenüber. Wer seine Stuttgarter Prozeßakten studiert, wird vielmehr mit Schrecken erkennen, wie stark das Blut seines Vaters in ihm nachwirkte.

Unstet und zerfahren wie seine menschliche, verlief auch seine künstlerische Erziehung. Nicht als hätte es ihm an guten Lehrern gefehlt: Mich. Haydn und der Abt Vogler waren darunter. Aber der Unterricht war bei dem rastlosen Wandertrieb des Vaters selten von längerer Dauer, und so hat eigentlich nur Vogler, gleichfalls eine Natur von seltsamer Phantastik, aber ein vorzüglicher Lehrer, tieferen Einfluß auf Weber gewonnen. Das Beste mußte die

lebendige Theaterpraxis tun, die ihn schon in jungen Jahren tatsächlich mit sämtlichen Strömungen und Gattungen des internationalen Opernlebens und auch mit den gangbarsten Erzeugnissen der dramatischen Literatur bekannt und vertraut machte. In seine Entwicklung spielten bereits ganz andere Mächte herein, als dereinst bei Mozart oder Beethoven. Diese wußten es gar nicht anders, als daß sie sich mit aller Kraft auf ihre musikalische Ausbildung zu werfen hatten. Musik und Musik nur allein war der Leitstern ihrer Jugend. Bei Weber dagegen mischen sich erstmals Vorstellungskreise ein, die jenseits von der Musik liegen, und auch die Art, wie er Musik treibt, unterscheidet sich fühlbar von der der Klassiker. Sie ist stark vom Geiste des Virtuosentums berührt, das eben damals seinen Siegeszug anzutreten begann. Den sechs Fughetten op. 1 folgt gar bald eine stattliche Reihe von Variationen und Tänzen im damaligen Zeitgeschmack, und daneben bricht, offenbar von Vogler genährt, die Lust an allerlei Experimenten, besonders klanglicher Natur, hervor. Denn Vogler gehörte zu den Künstlern des Übergangs, die die neu auftauchende romantische Klangwelt wohl vernahmen, aber ihre Gebilde noch nicht als Erzeugnisse eines neuen Ausdruckswillens zu erfassen vermochten, sondern als sinnlich formale Phänomene der eigenen Überkultur dienstbar zu machen suchten. Auch Weber ist lange in diesem Fahrwasser geschwommen, ehe das neue romantische Weltgefühl in ihm so weit erstarkte, daß ihm der tiefere Grund jener ganzen Ausdruckswandlung klar zum Bewußtsein kam.

Und endlich war zunächst sein Verhältnis zur Musik überhaupt zwar noch nicht so locker, wie später bei dem jungen Wagner, aber doch schon weit loser als bei den Klassikern. Nicht allein, daß es sehr lange gedauert hat, bis er Gelegenheit fand, sein Genie in einem größeren Wirkungskreise zu erproben — zeitweise geriet der Vielgewanderte sogar auf Nebengeleise, die ihn von der Musik ganz hinwegführten, das eine Mal zur Lithographie, das andere Mal in das mehr als zweifelhafte Amt des „Geheimsekretärs" des württembergischen Herzogs Ludwig in Stuttgart. Es war der Tiefpunkt seines Lebens. Wegen verschiedener Manipulationen, für die die Neuzeit das Wort „Schiebung" erfunden hat, in Stuttgart verhaftet und samt seinem Vater über die württembergische Grenze abgeschoben, konnte er noch von Glück sagen, daß seine Laufbahn nicht wie dereinst die Schubarts auf dem hohen Asperg ein jähes Ende nahm.

Aber auch nach dieser Katastrophe nimmt sich Webers Lebensweg bis zu seiner Anstellung in Prag, verglichen mit dem der älteren Meister, noch eigentümlich genug aus. Nach wie vor führt er ihn in buntem Wechsel von Ort zu Ort dahin. Nirgends ist seines Bleibens lange, aber wo er hinkommt, gewinnt er durch seine Persönlichkeit und Kunst alle Herzen, scheucht die Philister aus ihrer Ruhe auf, entzückt durch sein Singen und Spiel seine Freunde, verblüfft die Gegner und ist meist schon wieder verschwunden, ehe sie sich dessen versehen, ein fahrender Sänger und Spielmann in modernem Gewande, wie ihn Spitta treffend genannt hat. Freilich mochte schon damals in manchem Musiker alten Schlages bei diesem Treiben das Bild eines begabten Dilettanten aufsteigen. Nicht daß man Weber Mangel an musikalischem Können hätte

vorwerfen können, aber man empfand ihn doch nicht mehr als reinen Musiker im alten Sinne, sondern als einen Künstler, in dessen Wirken sich das Musikalische mit allerlei Außermusikalischem um die Herrschaft stritt. Die Kluft zwischen klassischer und romantischer Musikanschauung wurde fühlbar, und der charakteristische Vorwurf des Dilettantismus ist Webers ganzes Leben hindurch nie völlig zum Schweigen gekommen.

Als Mensch zog er freilich nach dem Stuttgarter Unglück innerlich völlig gewandelt ins Leben hinaus. Nur der Bewegungsdrang ist geblieben. Aber er verzettelt sich nicht mehr in kleinen Abenteuern, Konflikten und Experimenten, sondern steckt sich große Ziele. Es ist, als brächen jetzt erst durch den trüben Schlamm alle guten Seiten seines Wesens hindurch. Jetzt erst kommt der echte, große Weber zum Vorschein, der sich von den chaotischen Mächten seines Innern nicht mehr ziellos in die Irre führen läßt, sondern sie in den Dienst hoher Ideen zwingt, der kluge und energische Anwalt seiner Kunst und der feste, durch Schuld und Irrtum geläuterte Charakter, dem nichts Menschliches fremd war. Nicht als hätte er als reuiger Sünder nunmehr sein Heil in biedermeierlichem Philistertum gesucht. Der Kampf blieb vielmehr auch jetzt der Lebensatem dieses echten Davidsbündlers, aber er erschöpfte sich nicht mehr in Kleinigkeiten und Schwänken, die Zeit des Sturms und Drangs, dem das Revolutionieren Selbstzweck war, lag hinter ihm, sein Schöpfertum verlangte nach positiven, großen Zielen, zu denen er freilich, das fühlte er immer deutlicher, sein Volk erst erziehen mußte. So rang sich eine weitere Seite seines Wesens, die geborene Führernatur, immer stärker in ihm durch. Auf den verschiedensten Gebieten suchte er nach Betätigung: als Schriftsteller, dessen stark gegenständliche und plastische Art im Gegensatz zu Schumanns lyrischer Ader deutlich den Dramatiker verrät, als fahrender Sänger und Spielmann, in dem sich ein gutes Teil des romantischen Geistes leibhaftig zu verkörpern schien, und endlich als schaffender Künstler. Was er als solcher seinem Volke zu sagen hatte, hat er am reinsten und klarsten in seinem „Freischütz" niedergelegt. Dieses Werk ist der eigentliche Träger seiner geschichtlichen Größe. Der späteren, äußerlich weit anspruchsvoller auftretenden „Euryanthe" haben teils von außen, teils besonders aber aus seinem eigenen künstlerischen Innern kommende Hemmnisse eine breitere Wirkung versagt.

Schon Spitta hat mit Recht bemerkt, daß jenes Kernwerk der deutschen Opernromantik abseits von der gleichzeitigen romantischen Dichtung entstanden ist. Das Drama war deren schwächste Seite und ihre größte Leistung auf diesem Gebiete bezeichnenderweise eine Übersetzung (Shakespeare). Was die Schlegel, Tieck, Arnim, Brentano an Eigenem hervorbrachten, ging über Lesedramen nicht hinaus. Nun stand ja der Dichter des „Freischütz", der selbstgefällige Friedrich Kind, als Mitglied des Dresdener „Dichterthees" jenen Kreisen nahe und hat sogar, wie noch zu zeigen sein wird, einzelne Züge aus der dramatischen Technik des romantischen Dramas mit in seinen Operntext übernommen. Und doch hat dieser als Ganzes mit dem romantischen Drama der Zeit nichts zu schaffen, sondern kommt von der romantischen Singspiellibrettistik her, die sich schon längst vor 1821, besonders unter dem Einfluß

der Pariser opéra comique, zu einem besonderen romantischen Typus entwickelt hatte. Im letzten Grunde sind auch diese „romantischen "Stoffe Erzeugnisse des Rousseauschen Naturkultus, dessen eigentliches Wesen lange Zeit in einer leidenschaftlichen Abwendung von der alten Kultur und ihrer zur Formel erstarrten Konvention bestanden hatte. Man suchte die wahre Natur zunächst bei den unverdorbenen Bewohnern des Landes, dann in echt romantischem Sehnsuchtsdrang bei den Angehörigen entlegener Völkerschaften, Türken, Indianern, Chinesen u. dgl., und endlich in dem der Wirklichkeit überhaupt entrückten Reiche des Märchens und der Sage. Allerdings sorgte der immer noch nachwirkende Rationalismus noch lange dafür, daß diese Welt sich der Kontrolle des Verstandes nicht entzog. Das Wunderbare blieb entweder nur Dekoration oder aber es wurde mit Ironie behandelt. Vor allem blieb die Natur für Dichter und Musiker eine malerisch zwar oft raffiniert ausgeschmückte, aber doch im Grunde tote Kulisse. Weder im Erotischen noch im Wunderbaren kommen sie über den Rahmen des pikanten Illusionskunststückes hinaus, von dem man sich wohl ergötzen und anregen, aber niemals erschüttern ließ. Gerade die Größten sind damit besonders zurückhaltend. Man denke da nur an die Wasser- und Feuerprobe der „Zauberflöte". Die beiden Naturgewalten sind für Mozart überhaupt nicht vorhanden; er überläßt sie dem Maschinisten. Er kennt aber auch nicht das, was wir „Stimmung" nennen, sondern nur den konzentrierten Ausdruck des dieser Situation zugrunde liegenden weihevoll-erhabenen Affekts. Die Gestalten seiner „Zauberflöte" aber sind Symbole erhöhten Menschentums, bei den kleineren Geistern sind sie oft genug nur als Türken oder Zauberer verkleidete deutsche Philister.

Gewiß tauchen schon lange vor dem „Freischütz" einzelne Figuren und Motive auf, die später große Bedeutung gewinnen sollten, so z. B. die wilde Jagd in C. F. Bretzners von Joh. André komponiertem Singspiel „Das wütende Heer" und vor allem das Motiv der Erlösung eines fluch- und schuldbeladenen Mannes durch die Liebe einer reinen Jungfrau, das sich seit Grétrys „Zémire et Azor" (1771) großer Beliebtheit erfreute und in Deutschland z. B. dem „Irrwisch" von Bretzner (1779) zugrunde liegt. Aber auch ihnen fehlt alles Schicksalshafte und Ahnungsvolle der späteren Romantik; sie bleiben mehr oder minder „Belustigungen des Verstandes und Witzes". Es ist natürlich, daß auch das Deutschtum, so sehr es in diesen Werken mitunter auch betont wird, mit dem späteren Klang dieses Wortes noch nichts gemein hat. Es ist eine wirkungsvolle Zutat, nichts weiter.

Das Jahr 1816 erlebte mit der Aufführung von Spohrs „Faust" und E. T. A. Hoffmanns „Undine" zwei Werke, denen man in der Geschichte der romantischen Oper eine gewisse Bedeutung zuzumessen pflegt. Beide haben zwar manches Romantische, können aber doch als Ganzes nicht als romantische Opern in Webers Sinne gelten. Spohrs „Faust", wie schon die Bernardsche Vorlage zeigt, der französischen Schauerromantik verwandt, ist ein deutlicher Beleg für die Ratlosigkeit, in der sich die deutsche Oper in jener Zeit befand. Er mischt die verschiedensten Stilarten, nimmt modische Züge, wie die Polacca, und das von den Franzosen übernommene Erinnerungsmotiv auf und

läßt in der Hexenmusik sogar echt romantische, geisterhafte Lichter aufblitzen. Aber das alles macht noch keine romantische Oper. Bedeutend näher kommt ihr Hoffmann, freilich mehr der Dichter und der Ästhetiker, als der Musiker. Er kommt auch in der Oper vom gesprochenen Drama nicht los und verlangt vor allem, daß in ihr die Dichtung nicht wie für Mozart die gehorsame Tochter, sondern die ebenbürtige, wenn auch verständnisvolle Schwester der Musik sei. Er ist damit der erste namhafte Verfechter des „literarisch wertvollen" Operntextes geworden. Romantiker aber ist er in dem ungestillten Drang, gerade im Irrationalen und Außergesetzlichen, der Sphäre des Schaurigen, Gespenster- und Märchenhaften den Sinn des Weltganzen zu fassen, den ihm die Wirklichkeit selbst nicht zu deuten vermochte. Die romantischen Gespenster entfalten für ihn das wahre und natürliche Leben, während der gemeine Alltag, der „Philistrismus", tief gespenstisch ist. So wölbt sich über der schemenhaften Wirklichkeit eine höhere Welt, die er in fesselloser Hingabe auf sich wirken läßt. Dieser Ausblick in das Geisterreich leistet ihm aber auch volles Genügen. „Zu schauen kam ich, nicht zu schaffen." Die Geisterwelt ahnt er wohl und empfindet ihre Nähe, aber er scheut davor zurück, sie plastisch zu gestalten. So gelangt er auch in der ihrem Text nach durchaus romantischen „Undine" nicht zu einer voll ausgebildeten romantischen Tonsprache, sondern nur zu einzelnen romantischen Zügen, die von der Welt des Wunders auf Augenblicke den Schleier wegziehen, aber zu einer so prägnanten Wiedergabe der Stimmung wie bei Weber kommt es nicht.

Hoffmanns absprechendes Urteil über den „Freischütz" ist bekannt. Es war die natürliche Folge seiner Stellung zur Oper und zur Romantik im allgemeinen, denn Webers Ziel lag ganz außerhalb der in der „Undine" vorgezeichneten Linie. Zwar fordert auch er für die Oper ein einheitliches Zusammengehen aller Künste und spendet in dieser Hinsicht gerade der Hoffmannschen „Undine" hohes Lob. Aber seine Werke zeigen doch einen merklichen Kontrast zwischen Theorie und Praxis: der Musiker in ihm war stärker als der Ästhetiker. Das zeigt schon die Wahl des Freischütztextes, die völlig abseits vom romantischen Sprechdrama erfolgte. Sie war allein Webers Werk, der sich mit seinem Freunde Alexander v. Dusch schon im Sommer 1810 auf dem Schlosse Neuburg bei Heidelberg für die Freischützgeschichte in dem kurz zuvor erschienenen „Gespensterbuch" von A. Apel und Fr. Laun begeistert hatte; bereits war auch ein Szenarium zu dem neuen Operntexte entworfen worden. Leider ist es verschollen; wir erkennen aber jedenfalls, daß Weber, als er im Februar 1817 mit Fr. Kind erstmals über die neue Oper verhandelte, diesen für den alten Plan gewann und somit auch jetzt die Initiative nicht aus der Hand gab. Kind selber war gleich den anderen Mitgliedern der Dresdener Dichterschar eifrig am Werke, den brausenden Most der Romantik ins Kleinbürgerliche zu verwässern und zu versüßlichen; er war zudem gleich allen seinen Genossen ein schwacher Dramatiker und vor allem in der Oper ein völliger Neuling. So traf auf ganz natürliche Weise zu, was dereinst Mozart von einer guten Oper verlangt hatte, nämlich daß die letzte Entscheidung in der Hand des dramatisch wohl beschlagenen Musikers liegen sollte. Das weicht stark ab

von Hoffmanns Gleichberechtigung der Künste und mußte schließlich auch in unserem Falle auf den Primat des Musikers hinauslaufen.

Ebensowenig hat die Apelsche Erzählung mit Hoffmanns Anschauungen zu schaffen.

Der Amtsschreiber Wilhelm liebt die Försterstochter Käthchen. Um sie aber zu gewinnen, muß er als Jägersmann sich dem Probeschuß unterziehen. Da das Jagdglück dem Verliebten bisher wenig hold war, läßt er sich von einem im Wald an ihn herantretenden alten Soldaten mit einem Stelzfuß dazu verführen, um Mitternacht in der Gespensterschlucht Freikugeln zu gießen. Sie verhelfen ihm zunächst auch zu größeren Jagderfolgen. Aber eine von ihnen ist vom Bösen verhext, und gerade mit ihr trifft Wilhelm beim Probeschießen statt der Taube die Geliebte zu Tode. Ihre Eltern bringt der Kummer bald darauf ins Grab, der unselige Schütze aber endet im Irrenhaus.

Ein Volksmärchen, wie Weber glaubte, war diese Geschichte an und für sich freilich nicht. Nur einzelne Züge, wie die Freikugeln und die Figur des Teufels, der als alter Soldat mit dem Stelzbein auftritt, stammen aus dieser Quelle, dagegen geht die dick aufgetragene Moral, die sich namentlich in der Häufung der Katastrophen am Schlusse äußert, weit über die Sphäre des echten Märchens hinaus. Schwerlich hätte sich aus dieser Vorlage ein gesprochenes Drama gewinnen lassen, eher eine Komödie, in die der dumme Teufel des Volksmärchens mit seinem Stelzbein auch besser hineingepaßt hätte; natürlich hätte in diesem Falle der Schluß anders lauten müssen. Dagegen liegen die Bedingungen für eine Bearbeitung als Singspieltext günstiger: der Amtsschreiber und die Förstersleute, überhaupt die Betonung des äußeren Lebenskreises der handelnden Personen waren dem Singspiel ebenso vertraut wie die aufdringliche Moral und der Zauberspektakel der nächtlichen Gespensterschlucht.

Aber freilich, die Hauptsache fehlte noch. Es war aber nicht die Dramatisierung durch Kind, so viel er sich selber auch darauf einbildete. Der rein poetische Wert seiner Dichtung ist sogar in wesentlichen Punkten sehr zweifelhaft. Manche Züge, auf die er selbst sehr stolz gewesen sein mag, muten uns heute sehr blaß und kindlich an, wie das Herabfallen des Bildes, das Verlöschen der Lampe, die Totenkrone und die Vertauschung des Brautkranzes mit den weißen Rosen. Das alles stammt aus der Schicksalsromantik eines Zach. Werner und Ad. Müllner. Schlimmer ist die Charakteristik des haltlosen Max, der kaum über die verwaschenen Züge seines Vorbildes Wilhelm hinausgediehen ist. Die übrigen Figuren sind zwar fester umrissen, aber dafür auch um so aufdringlicher auf typische Eigenschaften hin angelegt, wie nur je im älteren Singspiel; die beiden Gegenpole aber, der Eremit und Samiel, streifen sogar bedenklich ans Allegorische.

Nicht minder schwach ist es mit der Führung der Handlung vom dramatischen Standpunkt aus bestellt. Vor allem fehlt es dem Buche an wirklich spannenden Höhepunkten, an denen der Gegensatz der treibenden Grundkräfte in seiner ganzen Schärfe offenbar würde. Ihr Walten erschließt sich dem Hörer nur aus der Folge einzelner Bilder, in der bald die eine, bald die andere zu Worte kommt. Der äußere Höhepunkt aber, die Wolfsschluchtszene, ist rein dichterisch betrachtet eine Episode, die zu der inneren Entwicklung in keinem rechten Verhältnis steht. Gerade diese innere Entwicklung ist, wie so oft im älteren

Singspiel, eine Hauptschwäche des Ganzen. Ihr Träger wäre bei Hoffmann und dann wieder bei Wagner Max gewesen, und man kann sich unschwer vorstellen, was eine gereifte Dramatik aus dieser Gestalt zu machen verstanden hätte. Der Kindsche Max dagegen bleibt eine schwankende, schemenhafte Figur; er entwickelt sich nicht organisch, sondern mechanisch und ist als Wirklichkeitsmensch im Guten wie im Bösen unmöglich.

Man begreift nach dem allen die gründliche Antipathie Hoffmanns gegen diese Oper. Sie führte den von ihm vertretenen Typ nicht nur nicht weiter, sondern in vielem sogar wieder hinter ihn zurück. Daß andererseits Weber, der gewiegte Theaterpraktiker, die dramaturgischen Mängel des Textes nicht erkannt haben sollte, ist mehr als unwahrscheinlich. Auch er hat sich ja seine Texte niemals unbesehen in die Hand stecken lassen, so wenig wie Mozart, sondern einmal die unmißverständlichen Worte gesprochen: „Glaubt ihr denn, daß ein ordentlicher Komponist sich ein Opernbuch in die Hand stecken läßt wie ein Schuljunge den Apfel?“ Er fand in diesem Freischütztexte Vorzüge, die zwar ebenfalls nicht im Sinne Hoffmanns waren, aber für ihn, Weber, alle jene Mängel weit in den Schatten stellten. Sie lagen in den musikalischen Möglichkeiten, die dieses Buch dem Komponisten erschloß — wiederum ein Beweis dafür, daß Weber nicht nach Hoffmanns, wohl aber nach Mozarts Grundsatz den Text eben als Libretto, als poesia per musica auffaßte, wenn auch freilich das Ergebnis bei ihm ein ganz anderes war als bei Mozart.

Auch dieser hatte in seinen beiden deutschen Singspielen den Geist des Märchens scharf betont, in dem richtigen Gefühl, damit das für die Oper, und zumal für die deutsche, besonders geeignete Gebiet gefunden zu haben. Und neun Jahre nach der „Zauberflöte“, 1800, ließ L. Tieck seinen für Reichardt bestimmten märchenhaften Operntext „Das Ungeheuer oder der verzauberte Wald“ erscheinen[1]), wobei er bemerkte, daß für die Dramatisierung eines Märchens die Oper die geeignetste Form sei. Man müsse, so meint er, „die Situationen, sowie die Geschichte selbst musikalisch machen“. Nichts anderes hat aber Weber getan: hier liegt in letzter Linie der Schlüssel zur Erklärung seines Freischützwunders.

Man hat ihn schon auf allen möglichen anderen Seiten gesucht, auf der nationalen wie auf der spezifisch romantischen. Gewiß spielt das alles mit herein, wenn auch in anderer Weise, als viele Leute sich das vorstellen. Denn der „Freischütz“ ist keineswegs die erste Oper, die das Deutschtum besonders betont, wohl aber die erste, in der das durch die Freiheitskriege mächtig entfachte deutsche Nationalgefühl in der Oper einen geradezu elementaren Ausdruck fand. Von den Liedern aus Körners „Leier und Schwert“ führt eine gerade Linie zu denen des „Freischütz“, und Weber, obwohl nie Parteimann, hat nicht nur gleich vielen seiner Zeitgenossen aus eigenem Erlebnis heraus die vielen Quellen erkannt, die sich damals dem Deutschtum als einer nationalen Macht erschlossen, sondern er hat sie kraft seines hinreißenden Talentes für das Volkstümliche in der Musik auch musikalisch zu fassen verstanden.

---

[1]) Tieck, Schriften XI, 145ff., vgl. daselbst LIIff.

Wohl war schon manchem kleineren Komponisten vor ihm ein frischer Griff in den Schatz des Volksliedes geglückt, von Mozart ganz zu schweigen, und das ganze deutsche Singspiel hatte ja seit den Tagen Hillers um diese Zentralsonne gekreist. Das Neue aber, was Weber in diese Gesänge hineinbrachte, war die bewußte stolze Freude am eigenen Volkstum, die sogar noch in dem halb parodistisch gemeinten „Jungfernkranz" durchblickt, und der aus derselben Quelle stammende, fortreißende Schwung dieser Gesänge. Das waren wirklich Klänge aus der Jugendzeit eines eben zu neuem Leben erwachenden Volkes; sie bewahrten ihren Meister vor der kleinbürgerlichen Biedermeierei, die der nächsten Generation gefährlich zu werden drohte, sie sicherte ihm aber auch sofort den Sieg über Spontini und seine ausländische Kunst.

Freilich ist damit noch lange nicht gesagt, daß jede Note dieser Oper „urdeutsch" wäre. Wie an allen deutschen Singspielen seit Hiller, so hat auch an ihr das romanische Wesen einen erheblichen Anteil. So stammen aus der Pariser opéra comique: das Melodram der Wolfsschlucht, die Zwischenaktsmusik, der Konversationston mancher Nummern mit der Durchführung prägnanter Orchestermotive (vgl. Nr. 6 und 9), einzelne speziell auf Méhul hinweisende sentimentale Melodietypen („Durch die Wälder, durch die Auen", „Doch hast du auch vergeben"), die Romanze Ännchens von Nero dem Kettenhund[1]), vor allem aber die Neigung zur pittoresken Situationsschilderung in jeder Form. Spärlicher ist der Einfluß der Italiener, besonders Rossinis, vertreten: in den breit ausladenden Schlüssen der Arien, sowie in einigen virtuosen Gesangsmanieren.

Aber auch die Romantik Webers bedarf einer näheren Begriffsbestimmung. Denn es ist keineswegs so, daß mit ihm die ganze Bewegung in all ihren zahllosen feinen Verästelungen mit einem Male auch die Oper ergriffen hätte. Zum mindesten ging sein romantisches Empfinden ganz andere Bahnen als das Hoffmannsche, und wiederum zeigt sich deutlich, daß der „Freischütz" mit dem romantischen Sprechdrama nichts zu schaffen hat. Um die paar Züge, die sein Dichter daraus übernommen hatte, kümmert sich Weber kaum. Als geborener Bühnenpraktiker steht er weit fester auf dem Boden der Wirklichkeit als alle romantischen Dramatiker; er weiß, daß auf der Bühne nur das Plastische, Festumrissene wirkt, nicht aber das Zerfließende, ahnungsvoll über sich selbst Hinausweisende. Daher der primitive, echt singspielmäßige Charakter seiner Figuren: sie sind von Hause aus so gut oder so böse wie nur irgend denkbar, das Warum und Woher kümmert ihn nicht, und selbst Samiel, der eigentliche Vertreter des Überweltlichen, hat in seiner handfesten schwarzen Teufelsnatur mit den Gespenstern der romantischen Dichter, auch Hoffmanns, nichts gemein. Das sind alles Züge, die über das Dichterische hinweg ins Gebiet des Musikers führen. Und der Musiker Weber wußte auch noch ein Zweites, nämlich daß seine Kunst stets danach strebt, das seelische Geschehen zusammenfassend zu vereinfachen und so in monumentaler Weise zu versinnbildlichen.

[1]) Merkwürdigerweise hat Weber die Geschichte vom Probeschuß, aus der jeder Franzose eine Romanze gemacht hätte, dem gesprochenen Wort überlassen.

Was ihn aber an diesem seelischen Geschehen am meisten fesselte, war nicht das rein Psychologische. Hierin ging er über die primitive Holzschnittmanier des älteren Singspiels nicht hinaus. Nicht um Zerlegen und sorgfältiges Begründen des Einzelnen ist es ihm zu tun, sondern um Zusammenfassen, um die einheitliche Sphäre, in die das dramatische Geschehen eingetaucht ist. Er weist auf den „einheitlichen Grundton" seiner Oper hin und nennt als die beiden Hauptkreise, die ihr eigentliches Wesen ausmachten, das Jägerleben und das Walten der dämonischen Mächte. Für jenes habe er den Volkston und das Hörnerkolorit gewählt, für dieses aber, dem er besondere Bedeutung zumißt — spiele doch die halbe Oper im Dunkeln —, das düstere Kolorit der tiefen Streicher, Klarinetten und Hörner, sowie der Fagotte und Pauken. Höchste Lebendigkeit des dramatischen Ausdrucks bis ins Kleinste hinein bei größter Kürze und Gedrängtheit der Gestaltung seien sein Ziel gewesen[1]).

Aber auch jene beiden gegensätzlichen Sphären treffen in einem Symbol von unmißverständlicher Gegenständlichkeit zusammen, dem Wald. Nicht als hätte das ältere deutsche Singspiel den Wald mit seinen Bewohnern nicht gekannt und Webers Jägerchöre mit ihrem Hörnerschall haben eine stattliche Ahnenreihe. Aber Wald und Waldleben war doch immer nur tote Staffage geblieben, so liebevoll man sich auch mit Einzelheiten wie Quellen, Vögeln, einzelnen Bäumen und dem Jagdleben beschäftigt haben mochte. Erst Weber hat diesen bisher toten Schemen das Leben eingehaucht und die Sprache verliehen, er hat sie außerdem aus der starren Vereinzelung, in die sie vordem, als mit bestimmten Merkmalen versehene feste Vorstellungen, gebannt waren, losgelöst und zueinander in eine völlig neue Verbindung gebracht. Für ihn ist der Wald nicht mehr eine Summe von Einzelzügen, die man der Reihe nach aufzählt, sondern ein geheimnisvolles Ganzes, durchflutet von der Bewegung zahlloser Kräfte. Der Einklang zwischen Landschaft und Gefühl ist gefunden und die Natur aus einer das Treiben der Menschen umgebenden Dekoration zu einer lebendigen überweltlichen Macht geworden. So verdankt das deutsche Singspiel Weber zwar nicht den Wald, wohl aber die Waldromantik.

Aber auch sie kommt nicht von den romantischen Dichtern, auch nicht von Hoffmann her. Es fehlt Weber alles Spekulative, die Sehnsucht nach einer höheren Welt und ihren Offenbarungen. Mit dem Augenblick, da sich ihm das neue Reich des Waldes erschlossen hat, ist es auch ganz sein, und er vermag es mit der vollen Gegenständlichkeit des Dramatikers in all seinen Zügen zu schildern. Anschaulichkeit ist sein Ziel, nicht der tiefere Sinn, der für die romantischen Poeten hinter der Geisterwelt lag. Es war zwar zu Ende mit den als Gespenster verkleideten deutschen Philistern, die vordem das wilde Heer gebildet hatten, aber auch die romantischen Gespenster Webers lassen an handfester Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. War er doch bei der Inszenierung der Wolfsschlucht aus Leibeskräften hinter seinem Maschinisten her: „Machen Sie die Augen der Eule tüchtig glühen, ordentlich Fledermäuse umherflattern, lassen Sie sich's auf ein paar Gespenster und Gerippe nicht ankommen, nur

[1]) Vgl. J. Kapp, Blätter der Berliner Staatsoper. Jahrg. I, Heft 8. 1921.

daß es tüchtig Crescendo mit dem Kugelgießen gehe!“ So führt Weber auch die „finsteren Mächte“ mit fester Hand über die Bühne; es sind seine Gestalten, für die er als solche die Anteilnahme seiner Hörer erzwingt. Und dieser nimmt sie willig hin, weil er fühlt, daß ihm hier etwas in anderer Form neu geboten wird, was längst zuvor in seiner eigenen Seele schlummerte. Denn diese Naturromantik, die in unserem Falle alle dramatischen und psychologischen Mängel vergessen läßt, ist im Grunde ein altes deutsches Gut, das nur unter der Herrschaft des romanischen Rationalismus verschüttet und durch die im Grunde antike Naturbetrachtung ersetzt worden war. Und deutsch ist auch der dabei stark anklingende religiöse Ton. Der „Freischütz“ behandelt ein der Oper seit alters vertrautes, echt musikalisches Problem in neuer Weise, den Kampf zwischen Licht und Finsternis als Symbolen für Gut und Böse. Das war der Apelschen Geschichte gegenüber neu; dort ging der Held einfach dem Teufel ins Garn, hier streiten sich bereits Himmel und Hölle um seine Seele, und das unschuldige Mädchen ist nicht das Opfer, sondern die Retterin des Geliebten.

Andererseits sind die beiden feindlichen Mächte, ebenfalls nach echt volkstümlicher Anschauung, einfach gegeben. Kaspar z. B. ist böse von Hause aus. Das Warum hat uns nicht zu kümmern und kommt auch ihm selber kaum zum Bewußtsein. Samiel vollends ist, wenn auch in der Gestalt des wilden Jägers, die ihn mit dem Wald verbindet, der Böse schlechthin, und lehrt deutlich, wie wenig es Weber auf eine „innere Handlung“ im Sinne Wagners ankam. Er treibt sein höllisches Handwerk so anschaulich und greifbar, wie nur irgend möglich, und auch die Mächte seines Reiches führt uns Weber mit peinlichster Deutlichkeit vor. Das Neue, was Weber hier den finsteren Dämonen der älteren Oper gegenüber bringt, ist wiederum die Verpersönlichung des durch die Naturkräfte geweckten Schauers. Während Gluck noch mit Gestalten operiert, die von vornherein in der Mythologie festgelegt waren, werden in Webers Samiel wieder die Kräfte selbst lebendig, die dereinst jenen mythischen Wesen überhaupt das Leben gegeben hatten; indem er alle Schauer des vom Sturm geschüttelten nächtlichen Waldes empfand, ahnte er auch einen persönlichen Erreger dieser Schauer. Als einfacher Teufel wäre sein Samiel nichts anderes gewesen als die Allegorie, welche nach Übereinkunft ein für allemal das Böse bedeutet, und hätte im Verstand alle die Eigenschaften wachgerufen, welche seit alters diesem Begriffe anhaften. Als wilder Jäger dagegen wird er aus dieser allegorischen Erstarrung befreit, er wird zum besonderen Dämon der einen, bestimmten Sturmnacht in der Wolfsschlucht mit dieser einen Funktion, der Entfesselung aller in ihr beschlossenen Naturkräfte. Meilenweit läßt Weber hier den Stelzfuß Apels wie den Holzschnitteufel Fr. Kinds hinter sich; sein Samiel wird samt seinem nächtlichen Gefolge zum symbolischen Genius für eine ungeheure künstliche Erregung, zur Verkörperung einer romantischen „Stimmung“ von solcher Stärke, daß sie den Meister sowohl über alle dramaturgischen Bedenken, als auch über die ihm von dem Grundgedanken seines Textes nahegelegte ethische Tendenz hinwegreißt. Wir vermögen uns heute, wo dieser Stil längst zum Gemeingut geworden ist, kaum mehr einen Begriff zu machen von dem unerhört Neuen, was sich hier begab. Hier handelte es

sich nicht mehr um die Gruseln erregende Schilderung des Teufesl oder des Waldes oder einer „tempête“ mit ihren bestimmten festgelegten Merkmalen, sondern die ganze Natur verwandelte sich in einen Strudel entfesselter geheimer Kräfte. Kein Wunder, daß dieses neue Naturgefühl auch nach einem neuen formalen Ausdruck drängte. Es wäre nicht damit getan gewesen, die alten klassischen Formen, die Produkte eines ganz anderen Empfindens, etwa im einzelnen zu modifizieren. Mozart und Beethoven kennen dieses völlige Übermanntsein noch nicht, sie behalten auch den Nachtseiten von Welt und Leben gegenüber die Zügel fest in der Hand, und selbst die heftigste Erregung vermag ihren festen Gestalterwillen nicht zu brechen. Dem Romantiker Weber dagegen ist die Erregung die Hauptsache, das Gestalten nur Mittel zum Zweck; er gibt deshalb die klassischen Formen mit ihren klaren und festen Konturen preis, nicht etwa zugunsten absoluter Formlosigkeit, sondern einer neuen Architektonik, die dem veränderten Empfinden Rechnung trägt. Zwei auf reine Klangwirkung gestellte Fis moll-Abschnitte am Anfang und Schluß, das heimliche Quirlen und Brodeln des nächtlichen Waldlebens versinnbildlichend, schließen einen großen Mittelteil in dem tritonusverwandten C moll ein, der Tonart der Geisterstunde, die den wilden Reigen der Naturkräfte mit steigender Kraft entfesselt. Der Teil schließt kleine Episoden in A moll und Es dur in sich, wiederum tritonusverwandt; die ganze Reihe a—c—Es—fis ergibt denselben verminderten Akkord, der schon im 26. Takt der Ouvertüre und dann noch öfter die Gestalt Samiels versinnbildlicht. Sehr bezeichnend ist die Behandlung der Schlüsse, von denen eigentlich nur der allerletzte wirkliche musikalische Schlußkraft im klassischen Sinne hat. Die übrigen werden dagegen entweder abgebogen, wie der vorletzte von c- nach fis moll oder weisen, weil sich in ihnen neben der konstruktiven auch die rein klangliche Bedeutung sehr stark geltend macht, über sich selbst hinaus; so wirkt z. B. gleich das C moll beim Erscheinen Samiels nicht als Schluß im klassischen Sinne, sondern als überwältigendes Klangphänomen, das nicht beruhigt, sondern im Gegenteil eine neue Spannung erzeugt, ganz entsprechend der Frage: „Was rufst du?“ Derlei Schlüsse schließen nicht ab, sondern weit eher auf, indem sie neue Kräfte wecken, die im folgenden zur Entfaltung drängen. Dazu kommt aber noch etwas Weiteres. Diese Musik entwickelt sich nicht, wie bei Mozart, aus sich selbst, sondern empfängt ihre Gestaltung und Gliederung von außen her, vom szenischen Verlauf. Schon hier treffen wir jenes bald die eine, bald die andere Seite in den Vordergrund rückende Ineinandergreifen von Musik und szenischem Geschehen, das dann in größtem Maßstab bei R. Wagner wiederkehrt. Auch die musikalische Arbeit trägt die Spuren davon. Das sind keine rein musikalisch erfundenen und entwickelten Themen mehr wie bei Mozart, sondern es sind außermusikalische, d. h. eben poetische und szenische Motive, die sie hervorrufen und weiter treiben, es sind oft bloße Klänge, in denen sich die romantische Erregung des Komponisten symbolisiert. Es wird einem gerade bei Szenen wie dieser Wolfsschlucht besonders klar, daß das neue romantische Weltgefühl mit innerer Notwendigkeit von der klassischen Schaffensweise hinweg zu einer anderen hinführen mußte, die speziell in der Oper außerdem

noch eine Verschiebung des Verhältnisses der beteiligten Künste zur Folge hatte.

Es entspricht durchaus dem deutschen Volksempfinden, daß auch im „Freischütz“ die Macht des Bösen eine besonders scharfe und breite Zeichnung erfährt. Das Gute versteht sich sozusagen von selbst. So ist denn auch sein Hauptvertreter, der Eremit, ziemlich farblos ausgefallen. Allerdings erwächst ihm eine sehr wirksame Bundesgenossin in der Gestalt Agathes, die durch ihre reine und unschuldsvolle Liebe die Retterin des Geliebten wird. Der Typus selbst war durchaus nicht neu, wenngleich bei seinen älteren Vertreterinnen die spießbürgerliche rationalistische Tendenz sich meist höchst aufdringlich bemerkbar macht. Wohl aber sind neu der stark betonte religiöse Zug, die echt romantische schwärmerische Sehnsucht Agathes und die auch ihr Gefühl stets begleitende Naturromantik. Ihre ganze große Arie steht unter dem Zeichen der „mondbeglänzten Zaubermacht“, die bei dem Öffnen der Altantür mit dem genial eingeführten H dur sich über die ganze Szene zu ergießen scheint. Was ist aus der Göttin Luna und aus dem Geflüster der „zeffiretti“ im Haine geworden, von denen die ältere Oper so viel zu singen gewußt hatte! Auch sie sind aus der alten starren Schablone erlöst und zu Verkörperungen einer bestimmten Stimmung des Künstlers geworden. Auch in Agathes Kavatine Nr. 12 ist der Naturton ganz unverkennbar; er klingt bereits in den weit in die Zukunft vorausweisenden Bläsersynkopen des Anfangs an und tritt im weiteren Verlaufe besonders in dem genialen Nebeneinander des As- und C durklanges bei den Worten „ewig rein und klar“ hervor. Im übrigen ist der Hauptgedanke der Kavatine dem des E dur-Gebetes unleugbar verwandt, nur daß die melodische Linie weiter ausholt und der Ausdruck subjektiv weit mehr verschärft ist. Ännchen, gleichfalls das letzte Glied einer stattlichen Ahnenreihe, ist von Weber als ergänzende Kontrastfigur zu Agathe gedacht. Sie ist im Gegensatz zu der schwärmenden Romantikerin eine handfeste Realistin, die der eigenen gesunden Natur mehr vertraut als allen übernatürlichen Mächten. So kann sie in ihrer Romanze Nr. 13 den ganzen Geisterspuk ungeniert parodieren. Und eine leicht parodistische Laune herrscht auch in ihrer Ariette Nr. 7, deren Bolerorhythmus unleugbar aus der Nähe der „Preziosa“ stammt. Auch hier handelt es sich um einen humoristischen Protest gegen die unerwünschten Eingriffe der Geisterwelt in das menschliche Liebesleben, und Ännchen entwirft dabei eine drollige, außerordentlich plastisch geschaute Liebesszene, zwar nicht aus der Sphäre des niederen Volkes, sondern als wohlerzogene junge Dame aus der guten Gesellschaft der Biedermeierzeit, in der auf Etikette und gutes Benehmen auch in Liebesdingen ein großer Wert gelegt wird. Zum Greifen deutlich steht dieses Biedermeierpärchen vor uns mit dem verstohlenen Spiel der Gebärden und Blicke und der wahrhaftigen Hochzeitsfanfare. Für alles paßt der Bolerorhythmus mit seinem preziösen Pathos ganz vorzüglich. Besser könnte Agathe von ihren bangen Ahnungen gar nicht abgelenkt werden als durch dieses Stückchen, das dem Liebesleben von Max und Agathe so fern steht wie nur irgend möglich.

Noch einmal klingt der Bolerorhythmus in dem Spottlied des dummdreisten

Schützenkönigs Kilian am Anfang an. Diese ganze Schützenfestszene, die den volkstümlichen Ton der Oper gleich unzweideutig feststellt, tut dies mit ebensoviel Realismus als Vielseitigkeit, der ebenfalls die drollige Parodie nicht fehlt. Sie liegt gleich zu Anfang in dem gewaltigen Lärm, den diese Burschen vollführen, vor allem aber in dem köstlichen böhmischen Marsch mit seinem bäurischen Orchesterkolorit und dem mit ihm tonartlich verbundenen gespreizten Liede Kilians. Gleich hier zeigt sich übrigens deutlich, daß in dieser Oper der Gegensatz der Stimmungskreise stärker ist als die spezifisch dramatischen Rücksichten. Denn das Terzett mit Chor Nr. 2, mit dem die eigentliche Handlung beginnt, besteht doch mehr aus einem Nebeneinander von Einzelzügen als aus einem einheitlichen dramatischen Guß; die alte Höhe erreicht es erst wieder mit dem abschließenden Jägerchor und dem folgenden Walzer, der mit seinem D dur den ganzen Komplex auch tonartig abrundet. Da es sich übrigens nicht um die Sphäre der „Aufforderung zum Tanz" handelt, sondern um einen Tanz ungeschlachter Bauern, so ist hier wohl doch ein langsameres Tempo am Platze.

Das dritte und berühmteste Stück parodistischer Volksmusik ist der geradezu als „Volkslied" bezeichnete „Jungfernkranz" Nr. 14. Man erwarte hier ja keinen stilisierten Brautchor im Sinne des Wagnerschen „Lohengrin": es sind die richtigen Töchter der Helden vom Schützenfest des ersten Aktes, die hier der Braut huldigen, derbe, ungelenke Bauerndirnen, die das Amt der Brautjungfer in ihrem Sinne auffassen, ganz anders als die wohlerzogenen Brautfräulein eines Bürgerhauses. Schon die Bläserklänge ihres Auftritts sind unverfälschte Bauernmusik. Wie der Walzer, so verhallt auch dieses Stück langsam am Schluß, wobei sich allerhand unbestimmbare Geräusche einzustellen scheinen. Weber benutzt diese Abgangsmusik zugleich zur Verbindung des Jungfernkranzes mit dem folgenden Jägerchor, mit dem er ja auch die melodische Dreiklangslinie [Notenbeispiel] gemein hat[1]). Die Parodie ist hier völlig verschwunden, dagegen erscheint bei den Worten „wenn Wälder und Felsen uns hallend umfangen" eine bewußte Anspielung auf das beliebte Marlboroughlied. So stehen hier niedere und höhere Volkslyrik unmittelbar nebeneinander. Schwebt über jener ein leichter Hauch von Ironie, so wird im Jägerchor mit seiner originellen Dreiteilung in Tutti, Soli und Orchesterabschluß wiederum ein Stück Waldromantik unmittelbar lebendig: im Gegensatz zu dem spukhaften Gefolge Samiels offenbart sich in der Weise dieser irdischen Grünröcke mit ihren Hörnerklängen die trauliche, die Menschen stählende und befeuernde Seite des Waldes.

Aber Weber verstand den Volkston nicht bloß zu parodieren und zu verklären, sondern auch zu Sätzen von ungeahnter Porträtkraft zu verwenden, wie z. B. in Kaspars Lied Nr. 4, einem der genialsten Einfälle nicht nur Webers, sondern der ganzen romantischen Oper überhaupt. Es gelüstet den Knecht des

---

[1]) Es ist dieselbe, die auch am Schluß von Lützows wilder Jagd erscheint. Man beachte im „Freischütz" übrigens auch die Gegenüberstellung von Frauen- und Männerchor.

Bösen, ebenfalls ein lustiges Volkslied zu singen, dabei sprüht ihm aber die Dämonie beständig aus Herz und Augen und ruft eine Schelmenweise hervor, die zwar vom Volkston ausgeht, seine Elemente aber sozusagen ins Bösartige umbildet. So kommt die Tonart H moll zustande, die Fünftaktigkeit des Vorspiels und die drei folgenden Dreitakter, aber auch die seltsame Harmonik des Stückes, die im zweiten Teil zu dem hier geradezu grell wirkenden D dur hinüberleitet und uns erst in den beiden letzten Takten mit unwirschen Schlägen nach H moll zurückschleudert. Dazu das jeden Teil beschließende höllische Gekreisch der beiden Pikkoli.

Bekanntlich gilt Weber bis auf heute als der Begründer des Klangkolorismus in der Oper, und als sein Hauptvorbild nach dieser Richtung wird Cherubini genannt[1]). Das trifft sicher alles zu, wie denn überhaupt in dem Paris von 1790—1820 ein guter Teil des Rüstzeuges der deutschen romantischen Oper geschmiedet worden ist. Nur bleibt die Frage noch zu entscheiden, welche Gestalt diese Anregungen unter den Händen der deutschen Romantiker angenommen haben. Und da zeigt sich denn alsbald ein großer Unterschied. Auch Cherubini läßt sich durch alle stilistischen Neuerungen niemals von seinem Endziel, der musikalischen Formgestaltung, abdrängen, wie sie sich für ihn aus der Befruchtung seiner Phantasie durch Handlung und Szene ergibt. Es kommt bei ihm noch nicht zu Reibungen zwischen rein musikalisch-formaler Gestaltung und Vorstellungen, die von anderen Gebieten herkommen, sondern jene behält die Oberhand. Das eben aber ist bei Weber nicht mehr der Fall. Es ist nicht so, daß er der bisherigen Musik neue „Klangwirkungen" zugeführt hätte, sondern hier ringt ein ganz neues Welt- und Naturgefühl nach tönendem Ausdruck, ein Gefühl, dessen Hauptmerkmal seine drängende Bewegtheit ist. Aus dieser Quelle fließen die neuen Klänge und die neue Architektonik Webers und der Romantik: sie sind gar nicht mehr Produkte eines rein musikalischen Gestalterdranges, der sich vom szenischen Bild nur befruchten läßt, sondern eines Ausdruckswillens, der jenseits des primär Musikalischen steht. Es war kein Zufall, wenn Bekenner des klassischen Musikideals gegen Weber und später gegen Wagner den Vorwurf des Dilettantismus erhoben. Man sehe sich nur einmal die große Szene Agathes im zweiten Akt an mit ihrer kühnen Verflechtung von Rezitativ, Lied, Arioso und Arie und ihren zahlreichen, vordem unbekannten melodischen, rhythmischen, harmonischen und koloristischen Klangimpressionen; es ist ein Stück reinster Gefühlsmusik, hinter der alles eher sichtbar wird als die feste musikalische Gestalterhand der Klassiker. Sogar in dem einfachen Sätzchen „Leise, leise, fromme Weise" sind ganz andere Impulse lebendig, als z. B. in einer Mozartschen Liedmelodie, die sich aus festem, musikalischem Grunde heraus organisch entfaltet und selbst gestaltet. In diesem genialen Stück scheint überhaupt nichts „komponiert": eine stille, verzückte Gebetsstimmung ist Klang geworden, um stets neue, rein musikalisch durchaus nicht immer geforderte Gebilde zu erzeugen. Weber entfernt sich in solchen Fällen nicht allein von der klassischen Melodiebildung, sondern mit-

[1]) Vgl. H. Kretzschmar in diesem Jahrbuch 1906.

unter sogar von der richtigen Deklamation („Durch die Wälder, durch die Auen“). Hat man schon beobachtet, welche Kraft der Stimmung in unserem Sätzchen von dem Intervall der Terz ausgeht? Schon im ersten Rezitativ herrschen die Terzschlüsse vor, und die Themen aller „geschlossenen“ Sätze beginnen auf der Terz mit steigendem Affekt („Leise, leise“, „Alles pflegt schon längst der Ruh“ — in der Tonart der großen Unterterz von E dur —, „All meine Pulse schlagen“). Auch diese Entdeckung des Stimmungszaubers der Terz ist eine Entdeckung der Romantik, wogegen die Klassiker den Melodieanfang mit Tonika und Quinte bevorzugen. Das Vivace con fuoco unserer Arie ist übrigens ein weiterer Beleg dafür, wie weit der neue Ausdruckswille den Komponisten über alle Gesetze der klassischen Arienmetrik hinwegtrug. Eine Kluft wie die zwischen dem vierten und fünften Gesangstakt wäre bei Mozart völlig ausgeschlossen gewesen. Erst der Schluß (vom zweiten „All meine Pulse schlagen“ an) lenkt wieder in die alten Bahnen zurück, und gerade hier haben wir das Gefühl, daß die bisherige Höhe nicht behauptet wird.

Eine besonders wichtige Frage ist im „Freischütz“ die nach der Bedeutung der Tonarten. Daß für die Klassiker der Tonart eine lebendige, formzeugende Kraft innewohnte, ist bekannt und in letzter Zeit namentlich für Bach, Händel, Gluck und Mozart näher nachgewiesen worden. Wir wissen, daß das Tonartengerüst eines Werkes dieser Meister ein lebendiger Organismus ist, der Energien ausstrahlt und in ganz hervorragendem Maße der Gliederung im Großen dient. Aber auch hier zeigt sich, selbst in den Vokalformen, der dem Architektonischen zugeneigte Grundzug der klassischen Kunst. Die Poesie hat keine Macht über die Gestaltung der Musik, sondern muß sich im Gegenteil deren Baugesetzen unterordnen. Wie sie auf den Modulationsgang: Tonika—Dominante—Parallele—Tonika in einer Arie keinen Einfluß hat, so steht ihr auch auf die Tonartenwahl innerhalb eines großen mehrsätzigen Werkes keiner zu. Denn was dem klassischen Musikdramatiker in letzter Linie vorschwebt, ist nicht die musikalische Illustration eines „Textes“ mit seiner „Handlung“ und seinen Charakteren, sondern eine Reihe aus der Musik geborener und musikalisch gestalteter Affektbilder. Die Szene dient dabei wohl als Anregerin und Befruchterin; aber alles, was sie gibt, bekommt nur Wert, wenn es sich als musikalischer Formenimpuls rechtfertigt. In der Gliederung dieser Affektbilder, in der inneren Beziehung aufeinander liegt für den klassischen Dramatiker der Schwerpunkt alles Geschehens; die äußere dramatische Handlung läuft daneben nur als verbindende Staffage her — hier und nirgends anders liegt der tiefere Grund für die den Modernen oft so unverständliche und deshalb oft arg gescholtene Architektonik der alten Arienoper. Das musikalische Vorstellungsleben allein ist es, das bei Künstlern und Hörern den Ausschlag gibt.

Natürlich mußten dabei die Tonarten dank ihrem fest gefühlten absoluten Charakter bei der Wiedergabe dieser Affektfolgen eine entscheidende Rolle spielen. Ihre Auswahl, ihre Beziehungen zueinander, die nur ein für alle diese Fragen völlig abgestumpftes Gefühl als willkürlich bezeichnen konnte, führten von Anfang an zu einer Gliederung im Großen. Schon bei Gluck wirken sie mit geradezu motivischer Kraft, schweißen ganze Szenen zu großen Blöcken

zusammen und knüpfen zwischen Entlegenem sinnvolle Beziehungen an. Aber auch noch in der „Zauberflöte" kommt der Tonartenarchitektonik eine große Bedeutung zu.

Sie ist auch in der Romantik nicht abgeschwächt, wohl aber dem neuen Ausdruckswillen dienstbar gemacht worden. Vor allem hat die Veränderung, die die Harmonik durch den Wandel des Klangbewußtseins erfuhr, auch die Stellung der Tonarten merklich verschoben. Nicht daß ihre formbildende Kraft mit einem Male geschwunden wäre, finden wir sie doch noch bei Wagner sehr deutlich am Werke. Aber die Art dieser Architektonik ist eine andere geworden. Die alten festen Konturen, trennenden Fugen und Zwischenglieder verwischen sich, man hat mitunter den Eindruck einer von Moos und Efeu umsponnenen Burgruine, bei der von einem architektonischen Eindruck im alten Sinne nicht mehr gesprochen werden kann.

Auch hier ist das letzte Ziel nicht feste Proportion, sondern Bewegung um jeden Preis, schillernder Übergang, deren Kräfte aus ganz anderen als rein musikalischen Quellen stammen. Das Ende war denn auch in neuester Zeit das Hinwegschwemmen des tonalen Gestaltens durch das atonale.

Ferner handelt es sich für den romantischen Dramatiker, und zwar schon im „Freischütz", nicht mehr um „Affekte", sondern um „Stimmungen". Gewiß ist in Weber noch das alte Gefühl für den absoluten Charakter der Tonarten vollkommen lebendig, aber es führt ihn unter dem Druck des romantischen Gefühls zu ganz anderen Zielen. Er verwendet die Tonarten nicht mehr ihrem Affektwert gemäß zur Gliederung eines großen musikalischen Baus, sondern sie erhalten für ihn Stimmungswerte. Erinnern wir uns der grundlegenden Stimmungsgegensätze des „Freischütz", des Dämonischen und des Volkstümlichen. Weber symbolisiert sie durch C moll und D dur. Aber schon hier zeigt sich die Neigung, die einzelne Tonart nicht durch sich selber wirken zu lassen, sondern durch den ganzen Kreis, dem sie angehört. Man kann geradezu von ganzen Tonartensphären reden, innerhalb deren der Charakter der Haupttonart beständigen, dem Gang der Handlung entsprechenden Wandlungen unterliegt. So erscheinen bereits in der Exposition Nr. 1—3 mit der Haupttonart D dur zusammen ihre beiden Dominantstufen G und a, diese sogar mit ihrer Paralleltonart C und deren Subdominantentonart F dur. Auch der Bösewicht Kaspar gehört als Grünrock in diese volkstümliche D dur-Sphäre, biegt sie aber das eine Mal (Nr. 4) nach H-, das andere Mal nach D moll um; die D dur-Partien dieser Sätze aber erhalten durch diese Umgebung eine grelle, ja stechende Färbung.

Der zweite Akt enthält kein D dur-Stück, wohl aber wirkt die Sphäre dieser Tonart in den Tonarten ihrer Dominante A dur (Nr. 6) und Wechseldominante E dur (Nr. 8) nach: Agathe gehört gleichfalls dem Volkskreise an, aber mit gesteigertem subjektivem Empfinden. Das Fis moll der Wolfsschlucht weist endlich auf den A dur-Beginn des Aktes zurück, es ist die Tonart der nächtlich-unheimlichen, aber doch vom Bösen noch nicht berührten Natur. Auch im dritten Akt wird die volkstümliche Tonart D dur zwar gleich im Entreakt angeschlagen (Nr. 11), aber dann bis zu ihrem Kernstück, dem Jägerchor (Nr 15),

in weitem Bogen umkreist. Das As dur der Kavatine (Nr. 12) ist dem E dur von Agathes großer Arie terzverwandt, und das dritte Glied dieser Kette ist der beiden Stücken gefühlsverwandte H dur-Satz des letzten Finales; so bauen sich diese drei Sätze wiederum terzverwandt auf den Tönen des E dur-Akkordes, der Wechseldominante von D dur, auf.

C moll, die Vertreterin des Dämonischen, zieht den schwankenden Max gleich zu Beginn seiner ersten Szene in ihre Netze, gewinnt die volle Herrschaft über ihn aber auch erst nach dem Durchgang durch die beiden abermals terzverwandten Tonarten Es- und G dur (man beachte wiederum die Dreiklangsstufen c es g c). Ihre volle Macht entfaltet sie erst im Mittelstück der Wolfsschluchtszene, das einer gespenstischen Vision gleich von dem Fis moll-Rahmen eingefaßt wird. Was beide verbindet, ist der verminderte Septakkord a c es ges, ein typisch-romantischer Klang, der durch die ganze Oper seinen Spuk dahintreibt, gleich bei dem Schlag der Mitternachtglocke wie ein Schatten (mit der leeren Quinte a—es) auftaucht und bei Samiels ersten Worten nach dem ff des C moll hinüberleitet. Dieses beherrscht denn auch den ganzen Dialog zwischen Kaspar und Samiel. Allerdings kommt dabei noch ein weiteres Phänomen spezifisch-romantischen Gepräges hinzu, das weit in die Zukunft vorausweist, nämlich der Übergang der symbolischen Ausdruckskraft von der ganzen Tonart in ihren Grundakkord, ja in dessen einzigen Grundton, das tiefe, durch die Pauke verstärkte C, das die Antworten des wilden Jägers unter den verschiedensten Akkordkombinationen regelmäßig begleitet. Die ganze Szene ist besonders reich an solchen romantischen Klangimpressionen, wobei sich allerdings der Symbolik des einzelnen Akkordes noch sonstige, motivische oder klangliche Elemente beigesellen, wie z. B. der vierfache Hörnerklang des Es dur-Akkords bei Maxens Erscheinen. Wir kennen ihn bereits aus der Ouvertüre und aus seiner ersten Arie. Es dur tritt in der Oper überhaupt selten ohne unmittelbare Beziehung auf seine Paralleltonart ein: es hat teil an dem dunklen, unheimlichen Charakter von C moll, aber ohne seinen kalten, teuflischen Einschlag. Sogar das Terzett Nr. 9 entwickelt sein Es dur aus neun Takten C moll heraus.

Die Bedeutung von C dur im „Freischütz" ist Aufhebung der Charaktermerkmale von C moll und damit Symbolisierung des Sieges der guten Mächte. So tritt C dur mit Macht schon in der Ouvertüre und dann am Schluß des Ganzen auf, im Verlauf der Oper erscheint es daneben als neutrale Tonart in Sätzen von bewußt angestrebter Natürlichkeit und Volkstümlichkeit (Nr. 7 und 14).

Was bei den Tonarten des „Freischütz" besonders auffällt, ist die starke Ausnutzung der Terzverwandtschaft. Von dem Aufbau des Wolfsschluchtfinales auf den Stufen des verminderten Akkordes fis a c es wurde bereits gesprochen, aber auch Maxens Arie baut sich auf den Stufen c es g und Agathes Szene auf den Stufen c e g auf. Auch in Nr. 2 wird das F dur des Jägerchors aus einem A dur-Satze herausgeboren.

Was die Tonartenfolge innerhalb der einzelnen Akte anlangt, so stellt der erste Akt, obwohl tonal geschlossen (D dur), doch in seinem Verlauf die drei Bilder und Gestalten in bewußtem scharfen Kontrast nebeneinander, das Volk

in D dur, Max in C moll und Kaspar in H moll, das zugleich die Brücke zu dem D dur des Schlusses schlägt. Der zweite Akt dagegen, mit A dur und Fis moll zum ersten dominantisch gestellt, ordnet seine Tonarten terzverwandt an, zuerst A-, C- und E dur, danach C moll (Beginn von Nr. 9) — Es dur — Fis moll. Sieht man von der Szene Agathes ab, die sich überhaupt wie ein leuchtendes Bild genau in der Mitte der Oper heraushebt, so bleibt wieder jener gespenstische verminderte Akkord a c es fis übrig. Der dritte Akt kehrt wie zum D dur, so auch zur kontrastreichen Art des ersten zurück. So gleich mit dem scharf heraustretenden As dur der Kavatine Nr. 12, das dann das (wiederum durch Terzverwandtschaft über G moll erreichte) Es dur von Nr. 13 nach sich zieht. Dieses bekanntlich nachkomponierte Stück verrät in seinem Allegro doch merklich den Charakter der Gelegenheitsarbeit, vermittelt aber doch glücklich zwischen der Kavatine und dem ja ebenfalls parodistisch gefärbten Brautjungfernchor. Dieser und der mit ihm motivisch verbundene Jägerchor Nr. 15 vertreten auch tonartlich, mit C- und D dur die beiden Seiten der volkstümlichen Sphäre, die derb-primitive und die chevaleresk-gehobene. Das Finale Nr. 16 aber ist mit seinem lockeren, kurzatmigen und kleingliedrigen Wesen ein sinnfälliger Beleg dafür, wie wenig es Weber im Gegensatz zu den klassischen Finales um eine organische musikalische Gestaltung im Großen zu tun war. Auch das Tonartengerüst entbehrt der klassischen Zielstrebigkeit. Zwar ringt sich das C moll des Beginns bald zu dem erlösenden C dur im Sinne der Ouvertüre durch, und dieses zieht seine nächsten Verwandten A moll und G dur nach sich. Aber dann spinnt sich eine neue, weit ausholende Kombination an, und zwar wiederum mittels Terzverwandtschaft: von G moll führt der Weg nach dem Es dur des Eremiten, worin die klassische, feierliche Majestät dieser Tonart nachwirkt, und nach H moll, das hier mit seinen verschiedenen Fis dur-Kadenzen einen seltsam flimmernden Glast verbreitet und sich bald zu der leuchtenden Schwärmerei des H dur steigert. Aber gerade auf diesem weiten Umweg wird durch die erste der später so abgegriffenen romantischen „Quartsextakkorderlösungen", die hier zum letzten Male sogar den Spuk des verminderten Akkords a c dis fis in sich aufsaugt und in den ekstatischen Wagnerschen Nonenvorhalt ausläuft, die Tonart C dur wiedergewonnen: der Sieg des Göttlichen tritt an die Stelle des menschlichen Liebesjubels; auch Agathens Liebesmelodie ist jetzt von E- nach C dur transponiert, wie in der Ouvertüre. Freilich wirkt sie in dieser mit ungleich größerer Schlagkraft als in dem kaleidoskopartig losen Finale.

Die Ouvertüre weicht von den Mozartschen insofern grundsätzlich ab, als sie den ganzen dramatischen Verlauf der Oper in die mit genialer Freiheit behandelte Form des Sonatensatzes hineinzwängt, während Mozart in richtiger Erkenntnis der dadurch gegebenen Schwierigkeiten entweder die allgemeine Gefühlssphäre der Oper anklingen läßt (Entführung, Figaro, Zauberflöte) oder höchstens die allgemeinen Gegensätze des Dramas nebeneinander stellt, ohne von der Katastrophe etwas zu verraten (Don Giovanni). Erst Beethoven stellte in seinen Ouvertüren den vollständigen dramatischen Konflikt dar, machte aber zugleich die Ouvertüre selbständig (Egmont, Coriolan) und verfiel

nur mit seiner Leonore Nr. 2, der „dramatischsten" der drei, jener ästhetischen Schwierigkeit, die in der Vorwegnahme der dramatischen Spannung liegt, während Nr. 3 bereits wieder die rein musikalische Form mehr betont, ohne freilich die Gefahr zu beseitigen, die aus der Größe der Konzeption und der äußeren Dimensionen für die Oper selbst erwächst. Weber aber geht noch einen guten Schritt weiter, indem er, mit Ausnahme der ersten 25 Takte, das gesamte motivische Material seiner Ouvertüre nach dem Vorbilde der französischen opéra comique der Oper selbst entnimmt. Nur die dramatisch - sinnvolle Auswahl dieser Themen und vor allem die lebendige Wahrung der Sonatenform heben ihn hoch über die Franzosen hinaus. Sinfonisch im klassischen Sinne ist freilich auch dadurch die Arbeit nicht geworden. Überall zeigen sich, sogar innerhalb der einzelnen Themenkomplexe, allerhand Fugen und Risse, die ihre Herkunft aus einem dem Organismus des rein musikalischen Formgewebes fremden Vorstellungskreis nicht verleugnen können (vgl. die ersten 24 Takte des Molto vivace) und ihre Überzeugungskraft nur durch den fast magisch wirkenden Wirbel von Webers Temperament erhalten.

Sehr bezeichnend für den Romantiker Weber ist, daß er die meisten seiner Themen nicht wie die Klassiker gleich mit voller Plastik, gleichsam in hellem Tageslicht, hinstellt, sondern aus dem Dämmer einer Welt primitiver oder mindestens vieldeutiger Motivik auftauchen läßt, wie die Hörnerweise des Adagios aus der großen dominantischen Frage der ersten acht Takte mit ihrer beredten Dynamik, aber auch das Klarinettenthema des Molto vivace aus der verquollenen Synkopenpartie der ersten fünf Takte. Ähnlich verhält es sich mit dem Es dur - Dreiklang der vier Hörner (T. 92 ff.) in seinem Verhältnis zu der folgenden Klarinettenmelodie, und dieser ganze Komplex von T. 91—122 dient, schon durch seinen Klarinettenklang, der spannenden Vorbereitung des eigentlichen zweiten Themas. In der Reprise erfolgt diese Vorbereitung von T. 253 an durch eine Partie, die unter allmählicher Auflösung aller festen melodischen Konturen fast ganz aus romantischen Klängen, tiefen Klarinettentönen, Streichertremoli und Generalpausen zusammengewoben ist; auch der elementare Glanz des folgenden C dur - Akkords (bis T. 287) gehört dazu. Daß jener gespenstische Septakkord von T. 25 an bis zu seinem Verschwinden in T. 264 in der Ouvertüre eine bedeutsame motivische Rolle spielt, ist bei seiner symbolischen Mission in der ganzen Oper nicht weiter verwunderlich (vgl. T. 47 ff., 53 ff., 109 ff., 188 ff., 195 ff., 215 ff., 253 ff.).

Der „Freischütz" hat Webers Bedeutung für die romantische deutsche Oper ein für allemal festgestellt, weil er alle Vorbedingungen für sein eigentümliches Talent in glücklichster Weise in sich enthielt. Webers Stärke lag in dem Vermögen, das Neue, was sich damals mächtig in seinem deutschen Volke regte, diesem Volke in einfacher, seiner Art entsprechender künstlerischer Verklärung vorzuführen. Was die romantischen Wortdramatiker nicht vermocht hatten, glückte ihm: den romantischen Geist von der Bühne herab in die breitesten Schichten des Volkes zu tragen. Hier liegen die Vorzüge, aber auch die Grenzen seines Genies. Gleich die „Euryanthe" sollte sie offenbaren. Meist wird die Schuld am Versagen dieses Werkes der Dichterin H. v. Chezy aufgeladen. Aber

was in aller Welt zwang denn Weber zur Wahl dieses Textes, der schon für den Wagner des „Rienzi“ unmöglich gewesen wäre? Doch nur eine verhängnisvolle Verkennung der eigenen Begabung. Was in diesem Werke an die Höhe des „Freischütz“ heranreicht, sind die Partien einfach volkstümlichen und gefühlvoll schwärmerischen Charakters, sowie die Zeichnung der mittelalterlichen Rittersphäre, für die Weber hier neue Töne findet. Aber dies alles liegt mehr oder minder außerhalb des großen dramatischen Konfliktes dieser Oper. Und gerade ihm vermochte Weber nicht beizukommen, weil das hochgespannte Pathos seiner Art ebensowenig entsprach wie alle verwickeltere dramatische Psychologie. Hier versagte seine Kunst der unmittelbaren Verlebendigung, und die Anwendung aller im „Freischütz“ erprobten neuen technischen Kunstmittel darf uns darüber nicht hinwegtäuschen, daß hier ein Rückschritt hinter jenen vorliegt, insofern nicht der Ausdruck von Situationen und Figuren durch die Musik getroffen, sondern nach altem Stil, wenn auch mit neuen Mitteln, zu einem gegebenen Text eine gehaltvolle und charakteristische Musik geschrieben wurde. So fehlt gerade den Kernpartien der „Euryanthe“ das Naturhafte, das Lebenselement des „Freischütz“. Es war deshalb ein großer Irrtum, sie als eine Hauptstation auf dem Wege vom „Freischütz“ zu Wagner anzusehen. Wenn überhaupt ein solcher Weg konstruiert werden mußte, so lag der „Freischütz“ näher am Reiche Bayreuths als seine halbschürige Nachfolgerin. Der „Freischütz“ entfaltet Webers reinstes Wesen, die „Euryanthe“ zeigt nur seine Grenzen.

Über Liszts Persönlichkeit und Kunst

Von

Arnold Schering

Seit Jahrzehnten hat Richard Wagner auf allen Linien gesiegt. Es wäre lächerlich, über Wert oder Unwert seiner Dramen heute noch zu streiten oder die Größe seiner Schöpferkraft anzweifeln zu wollen. Nicht so bei Liszt. Neben einer großen Schar aufrichtiger Bewunderer haben von je solche gestanden, die bei aller Anerkennung seiner unvergleichlichen Künstlerschaft seinem kompositorischen Schaffen entweder nur bedingt zustimmten oder es ganz ablehnten. Gewisse Anzeichen im öffentlichen Musikleben wie im Bereiche ästhetischer Erörterungen deuten darauf hin, daß das Verständnis für die Eigenart seiner Schöpfungen eher ab- als zugenommen hat und etwas vorhanden ist, was uns von Liszt, dem Tondichter, mehr und mehr zu entfernen scheint. Ist ihm vom Schicksal bestimmt, nur in einigen wenigen großen Leistungen weiterzuleben, so wird auch die bestgemeinte theoretische Erörterung daran nichts ändern können. Kommt damit aber zugleich mangelnde Erkenntnis seiner historischen und individuellen Größe auf, so entsteht der Wunsch, Mißverständnissen vorzubeugen und zu verhindern, daß falsche Schlüsse den Blick für die wahre Sachlage trüben.

In Liszts Künstlerpersönlichkeit kreuzen sich die mannigfachsten geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts. Sie faßt ein Stück Musikkultur in sich, deren Bestandteile nicht ohne Schwierigkeit zu trennen sind, da in kaum einem zweiten Künstler seiner Zeit das Universale in so hervorragendem Maße in Erscheinung trat. Es ist nicht möglich, ihm nur von einer Seite zu nahen oder ihn unter einem einzigen Gesichtswinkel zu betrachten. Vor allem: da in ihm das Wesen des Virtuosen in kaum zu überbietender Mächtigkeit zum Ausdruck kam, so wird das, was an jedem Virtuosen das Fesselndste ist: die lebendige, impulsausstrahlende Persönlichkeit, bei ihm jederzeit und in erhöhtem Grade als volles Gewicht mit in die Wagschale geworfen werden müssen. Läßt man die Unterscheidung von „Urerlebnis" und „Bildungserlebnis" gelten, so darf gesagt werden, daß sich diese beiden charakter- und persönlichkeitbildenden Phänomene bei ihm in einzigartiger Weise bemerkbar machen und in einer Mischung auftreten, die ihn zu einem der reinsten Typen des Romantikers stempeln. Was Abstammung, Charakter des Mutterlandes, fremde Nationalität, was persönliche Anlage, Erlebtes und Erworbenes an einem Individuum ver-

mögen, das tritt bereits beim jungen Liszt mit aller nur denkbaren Schärfe hervor, und so mag es gerechtfertigt sein, wenn im folgenden in der Hauptsache vom „werdenden" Liszt die Rede ist.

Keinem, selbst nicht dem unbefangensten Musikfreunde wird entgehen, wie weit die Romantik Liszts von der eines Schumann absteht, obwohl beide derselben Generation angehören. Ordnet man sie beide ohne weiteres unter den gleichen vagen Begriff „Romantik", so verführt das dazu, zwei Individualitäten mit einem Maßstabe zu messen, der nicht für beide derselbe ist. Liszt gehört, unbeschadet seiner engen Beziehungen zu deutschen Meistern, geistig durchaus der französischen Romantik an. Sie ist es gewesen, die seiner künstlerischen Persönlichkeit Richtung und Farbe gegeben hat. Ihr Einfluß übersteigt sowohl nach Stärke wie Dauer bei weitem die Bedeutung, die etwa das Junge Deutschland für Schumann und Wagner gehabt hat. Liszt schloß mit ihr in kritischen Tagen seines Jugendlebens Bekanntschaft und in einem Augenblick, da sich diese Romantik das gesamte gebildete Frankreich zu unterwerfen begann. Im Pariser Freundeskreise, in den Zirkeln der Aristokratie, in der Literatur, in der Philosophie, überall trat sie ihm entgegen, und sofort sog er, die Verwandtschaft mit seiner Seele witternd, alles auf, was assimilierbar war, voran ihr Welt- und Lebensanschauliches und ihre Kunsttheorie. Im Punkte der letzteren galt das Schlagwort von der Freiheit und Subjektivität der Form und von der Emanzipation von den Klassikern. Diese Anschauung wird ihn von dem Augenblick an tief berührt haben, als er mit einem Revolutionswerke wie Berlioz' Symphonie fantastique (1829) bekannt wurde. Zwar galt „Freiheit" auch in Deutschland als künstlerische Losung, aber hier war der Gesichtskreis zu beengt, als daß die Bewegung über die Kreise der Künstler hätte hinausgreifen können. In Frankreich bedeutete sie eine Reaktion auf die politischen Erschütterungen des Landes und nahm nach Form und Art einen viel stürmischeren Verlauf. Liszt selbst hat gelegentlich[1]) geschildert, wie das „romantische Fieber", deutsche und englische Einflüsse mit gallischem Temperament vermischend, damals in Frankreich um sich griff und die besten Köpfe seiner Dämonie untertan machte. Alle Äußerungen dieser französischen Romantik sind krasser, entlegener, ihre Farben greller, ihre Leidenschaften gewaltiger als die der deutschen, und da ihre Wurzeln tief hinabreichten in den vom 18. Jahrhundert scharf modellierten Nationalcharakter der Franzosen, so ist es nicht verwunderlich, wenn künstlerische Schöpfungen, die aus diesem seltsamen Zeiterleben hervorgingen und von ihm bedingt sind — also auch vieles von Liszt — einem fremden, namentlich dem deutschen Einfühlen Widerstand entgegensetzten und noch entgegensetzen. Die Bewegung selbst erstarb infolge leidenschaftlicher Übersteigerung ihrer Prinzipien schneller, als sie heraufgezogen war, und nahm ein gut Teil von dem, was sie erzeugt, mit sich ins Grab. Wenn Liszt auch von der Tragik, wie sie etwa einem Victor Hugo beschieden war, verschont blieb, so klingt doch bis in seine letzten Werke ein Ton mit,

[1]) Gesammelte Schriften, Volksausgabe (= V.-A.), IV, 164; Ausgabe von L. Ramann (= L. R.); bemerkenswert auch die Äußerung ebenda (L. R.) II, 129f. und der 5. Abschnitt der Schrift über Chopin, V.-A. I, besonders S. 100ff.

der nur dem verständlich wird, der von der tiefen Berührung seiner jugendlichen Seele mit der französischen Romantik weiß.

Tritt man dem näher, so zeigt sich, daß viel wichtiger als die eigentliche kunsttheoretische Lehre die geistige Basis war, auf der sich die junge französische Romantik sammelte und die Liszt zunächst ganz zur seinigen machte. Ihre Hauptstützen wurden die in neuem Lichte geschauten Begriffe Religion und Natur. Sie griffen in die französische Kunstgeschichte anders ein als in Deutschland. In der deutschen Romantik spielt die Religion als solche keine hervortretende Rolle. Es gab bei uns weder einen Chateaubriand, noch einen Abbé de Lamennais, noch einen Saint-Simon, die entscheidend auf unsere Musiker hätten wirken können. Unser Protestantismus war kunstfeindlich. Das Schaffen Spohrs, Webers, Hoffmanns, Marschners, Mendelssohns, Schumanns ist zum guten Teile ohne Heranziehung religiöser Zeitströmungen zu erklären, ja steht geradezu im Gegensatz zu der blassen Erweckungsbewegung ihrer Zeit. Anders in Frankreich. Dem Atheismus, Deismus und Paganismus des 18. Jahrhunderts war hier ein gefühlswarmer, dogmenfeindlicher Pantheismus entgegengetreten, der sich im werktätigen Leben im Bezeugen von Freundschaft, Nächstenliebe und allgemeiner Humanität kundgab. Chateaubriands „Génie du Christianisme" hatte diese Richtung vorbereitet. Eine starke religiöse Welle flutete über Frankreich. Die Wurzel dieses Religiösen lag freilich mehr in den Tiefen der Poesie als im Bedürfnis nach einer Antwort auf die letzten Dinge. Seine künstlerischen Niederschläge sind von Mystik und Symbolismus nicht frei, und vor allem: sie sind mit einer neuerwachenden Naturbetrachtung verbunden. Gott wird im wesentlichen durch die Natur und ihre Wunder gesehen. Dem empfänglichen Menschen begegnet Gott auf Bergen, am Meer, auf einsamen Alpenwiesen, und schmerzlich wird ihm dabei bewußt, wie das Leben sich dieser friedevollen Hingabe an das Universum immer wieder widersetzt. Das erzeugt Wehmut, Melancholie und „ennui". Der Rousseauschüler Bernardin de Saint-Pierre hatte in seinen Études de la nature diese religiöse Naturschwärmerei dem Rationalismus enthoben und Lamennais die Weltgeltung des Katholizismus aufs neue zu erweisen versucht. Beide wurden mit Enthusiasmus gelesen, — mehr noch die Dichter, die sich diese reine, edle Betrachtungsart zu eigen machten: Chateaubriand (Atala, René), Sainte-Beuve (Consolations), Lamartine (Méditations, Harmonies), Senancourt (Obermann), George Sand (Lettres d'un voyageur). Eine bis ins Nervöse gesteigerte Empfindsamkeit und Melancholie, gepaart mit glühender Andacht, spaltete die Seelen dieser Menschen und versagte vielen unter ihnen, sich im Diesseits leidlos zurechtzufinden. Frankreich holte nach, was Deutschland schon zur Zeit des Goetheschen Werther durchgemacht; der Held René ist für die Generation von 1800—1840 der französische Werther gewesen.

Liszt wurde widerstandslos in diese Sphäre hineingezogen. Er antwortete darauf mit ganz anderer Sympathie als etwa Chopin. Worauf die schmerzvolle religiöse Krise, die er in den Boulogner Tagen durchmachte, symptomatisch zurückdeutet, wissen wir nicht, dürfen aber annehmen, daß sie aus der ersten, überraschenden Berührung mit dem religiösen Geiste der französischen Romantik

hervorging. Wahrscheinlich stand dieser in stärkstem Gegensatz zum Inhalt jener „heißen Gebete" seiner Raidinger Knabenzeit, deren er sich noch später erinnerte[1]). Das Bedürfnis nach neuer religiöser und philosophischer Stützung drängt ihn zur Lektüre aller der Schriften, die das junge Frankreich damals las. 1832 ist er mit Homer, der Bibel, mit Plato, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand beschäftigt[2]), und in einem Briefe an seine Mutter von 1835[3]) bestellt er nicht weniger als zwei Dutzend religiöse, philosophische und geographische Werke, darunter solche von Bourdaloue, Bossuet, Fénélon, Montaigne, Rabelais, Montesquieu. George Sand[4]) bezeugt, wie viel und aufmerksam Liszt damals gelesen hat.

Was er in diesen Schriften suchte und fand, kommt nicht nur in Zügen seiner ganzen nach reiner Menschlichkeit strebenden Künstlererscheinung zum Ausdruck, sondern liegt auch in seiner Musik offen zutage. Lange bevor er sich dem geistlichen Stande und der eigentlichen Kirchenmusik zuwandte, ist den besten seiner Klavier- und Orchesterkompositionen ein religiöser Grundton eigen. Ohne irgendwie an Kirchenstil erinnert zu werden, hört man ihn aus Stücken seiner Années, der Consolations, der Harmonies poétiques und andern Instrumentalmonologen heraus, entweder in Gestalt frommer Gebetsklänge oder — wie etwa im „Sposalizio" — eines schwärmerischen Dahinmusizierens überhaupt. Er wählt gern Andachtsstimmungen, deren poetische Grundlage er häufig dem seelenverwandten Lamartine entnimmt, und folgt diesem Meister religiöser Stimmungskunst auch darin, daß er sich aus dem Zustande der Elegik mit Vorliebe zu Tönen erhabener Gottes- oder Weltbetrachtung aufschwingt. Wenn wir heute dem religiösen Sentiment dieser Tage fern gerückt sind und in vielen seiner Äußerungen nur etwas wie eine fromme theatralische Geste sehen, so darf das kein Anlaß sein, die Lauterkeit des Lisztschen Fühlens in Zweifel zu ziehen. Eine gewisse Überspanntheit ist ihm wie dem ganzen Zeitalter auch hier eigen; aber unter der Hand des Poeten, der Liszt stets blieb, nimmt sie niemals so barocke Formen an wie etwa bei Victor Hugo. Jedenfalls konnte der französische Katholizismus der dreißiger bis fünfziger Jahre keinen besseren Dolmetsch des Übersinnlichen finden als ihn, wogegen sich freilich der spätere Abbé Liszt, auch als Musiker, ganz dem katholischen Rom verschrieb.

Da, wie schon erwähnt, dem französischen Romantiker Gott und Natur eins waren, so lag in der Beschäftigung mit dem Religiösen zugleich die Aufforderung zu hingebender Naturbetrachtung. An der Formung von Liszts geistiger Persönlichkeit hat das romantisch gefärbte Naturgefühl der Zeit erheblich mitgewirkt. Mit Mendelssohn, Berlioz und Wagner steht er unter den musikalischen Naturpoeten der Romantik in der vordersten Reihe. Früh den Erscheinungen der Natur empfänglich zugewandt, gewinnt er später als Künstler ein besonderes Verhältnis zu ihr. Und zwar in doppeltem Sinne. Sie ist ihm Spiegel und

---

[1]) Jugendbriefe, herausgeg. von La Mara, S. 145.

[2]) „Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur", Brief an Pierre Wolff (Liszts Briefwechsel mit Zeitgenossen, herausgeg. von La Mara, I, S. 7).

[3]) Briefwechsel mit seiner Mutter, herausgeg. von La Mara, S. 22; s. auch später S. 48.

[4]) Lettres d'un voyageur No. 7.

Gegensatz zum Menschenleben überhaupt, zugleich aber auch Quelle unvergleichlicher Seelenerlebnisse. Liszt trat dem damals wieder lebhaft aufgegriffenen alten Gedanken von einer Panharmonie des Weltalls bei, wie ihn V. Hugo in den Vers zusammenfaßte: „La musique est dans tout, une hymne sort du monde" oder Lamartine in: „Une âme mélodieuse anime tout l'univers: chaque être a son harmonie, chaque élément ses concerts" und „Tout est chant dans la nature, parceque tout est voix"[1]). Von diesem Gedanken ist er, wie aus vielen verstreuten Stellen seiner Schriften hervorgeht, tief durchdrungen gewesen. Er hat ihn zu seinen schönsten und bedeutendsten Werken inspiriert. Liszt nahm ihn nicht wie Schumann, der über seine C dur-Phantasie ein ähnlich lautendes Zitat Fr. Schlegels setzte, als bloßes dichterisches Symbol, sondern erlebte ihn auf seinen Virtuosenfahrten immer von neuem als persönliche Offenbarung. Es war jenes teils träumerische, teils extatische Sichverlieren an die Natur, das schon bei Rousseau eine Art „ravissement" und „volupté" mit sich geführt, aber jetzt in der Romantik alles Rationalistische eingebüßt hatte und unmittelbar schöpferisch wurde. Natur war jetzt nicht mehr Schlagwort, sondern Erleben: „Sind Berge, Wellen und Winde nicht ein Teil von mir, wie ich von ihnen? Ich lebe nicht in mir, ich bin ein Teil von allen" (Zitat aus Childe Harold über „Les clôches de Genève"). Zwar ist gerade die Tondichtung Liszts, die diesen Naturmythos auf Grund eines Hugoschen Gedichts musikalisch verherrlichen sollte: „Ce qu'on entend sur la montagne", reichlich rationalistisch ausgefallen; aber schon die Tatsache, daß sie — und zwar als allererste symphonische Dichtung! — geschaffen wurde, läßt sie als Bekenntniswerk erscheinen.

Das Bewußtsein, mit der Natur eng verbunden zu sein und aus ihr Leid und Freud der eigenen Seele herauslesen zu dürfen, hat Liszt nie verlassen. Immer wieder hat er sich, auch ohne philosophische Nebengedanken, ihr zugewandt und ihr künstlerische Stimmungsbilder, die zugleich Lebensbilder sind, entlockt. Es war damals beim vornehmen Frankreich Mode geworden, für das „Land" zu schwärmen und sogar gelegentlich ländliche Sitten anzunehmen. George Sands romans champêtres sind die klassischen Zeugen. Insbesondere übten Genf, schon als Pilgerziel aller Rousseaufreunde von den Parisern gern aufgesucht, und die schweizerischen Hochalpen starke Anziehung als Naturwunder, so daß jetzt Reisen nach der Schweiz in den Bildungsgang aller nur irgend dafür Empfänglichen aufgenommen werden. Hier, in der Einsamkeit der Hochalpen, beim schlichten Volk der Hirten, beim Klang der Herdenglocken und Kuhhörner sah ein Dichter wie Senancourt geradezu den Traum der Romantik verwirklicht. Mit ihm Liszt, als er 1835 mit der Gräfin d'Agoult über die Schweiz nach Italien aufbrach. Wohl mag er einiges zunächst durch die poetische Brille seiner dichtenden Freunde gesehen haben. Je weiter er kam, um so persönlichere Züge nahm seine Naturmusik an. Senancourts Abhandlung „de l'expression romantique" (aus „Obermann") setzte er, wohl mehr, um damit seine grundsätzliche Zustimmung zum Naturevangelium zu geben, als als Programm, vor das

[1]) Harm. poét. II (Désir); Nouvelles méditations (à Elvire; Commentaire). Zu Lamartine vgl. z. B. E. Zyromski, Lamartine, poête lyrique, 1896; zu V. Hugo R. Brancour, Le sentiment de la musique chez Victor Hugo in Rivista musicale italiana XXII, 447 ff.

Klavierstück Eglogue im 1. Heft der „Années de pèlerinage". Derlei ins Pastorale übergreifende Naturbilder besitzen wir von Liszt mehrere, und fast alle sind durch irgendeine innere oder äußere Beziehung mit der Schweiz verknüpft. Ungeachtet ihres verschiedenen Wertes haben sie für Liszts Schaffen insofern eine gewisse Bedeutung, als sie aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten Stücke sind, in denen er die bis dahin vorwiegend gepflegte brillante Klavierkomposition verließ und als Komponist einen, man darf wohl sagen seinen persönlichen Stil fand. Einige stehen sogar, wie noch auszuführen sein wird, am Anfang der impressionistischen Bewegung in der Musik, d. h. deuten optische oder akustische Reize in eigenartiger Weise zu psychischen Qualitäten um. Berücksichtigt man dabei, wie stark die meisten von poetisch-literarischen Unterlagen mitbestimmt sind, deren Herkunft Liszt niemals verheimlichte, so läßt sich die Vermutung aussprechen, daß es gerade die auf der schweizer Reise der Jahre 1835—37 unter unmittelbarer Einwirkung der romantischen Poesie Frankreichs empfangenen Natureindrücke gewesen sind, die Liszt auf die Bahn der in Zukunft von ihm so eigentümlich vertretenen „modernen" Programmusik und ihrer Tendenzen leiteten. Das Zurücklenken der Phantasie zur Natur als der letzten und ursprünglichsten Quelle, die einem schaffenden Künstler zur Verfügung steht, wurde für ihn das gerade seinem Wesen entsprechende Sprungbrett, formal und inhaltlich über das klassische Ideal hinaus zu einem neuen vorzudringen. Ein gewisser Gegensatz zu dem unter gleichen Lebensverhältnissen arbeitenden Chopin, vom Deutschen Schumann ganz zu schweigen, ist nicht zu verkennen, und man begreift Liszts Verwunderung, daß Chopin, unter dem Eindruck der landschaftlichen Schönheiten Majorcas stehend, sich nicht veranlaßt gefühlt hat, diese in irgendwie greifbarer („plastischer") Gestalt in seiner Musik Klang werden zu lassen[1]).

Im späteren Schaffen Liszts spielt die Natur als Erscheinungswelt nur in gelegentlichen Zitaten eine erkennbare Rolle, etwa in den Idealen, in Les Préludes, im Paradiesteile der Dantesymphonie. Wieweit er ihre Großartigkeit in seinen zahlreichen ungarischen Nationalgemälden berücksichtigte, werden nur Angehörige dieses Landes entscheiden können. Je mehr er in der Entwicklung fortschritt, um so mehr traten menschliche Charakterprobleme für ihn in den Vordergrund. Sein immer nachdenklich gestimmter philosophischer Geist, genährt von einer Überfülle literarischer Produkte aller Zeiten und Völker, suchte fortwährend nach neuen Inspirationen. Was sich schon in verschiedenen frühen Klavierstücken ankündigt, nämlich die Darstellung von Selbsterlebtem in direkter Anlehnung an welthistorische Charaktere oder Erscheinungen (vgl. etwa Tellskapelle, Dantesonate), wird ihm später zur zweiten Natur. Damit schritt ein Vorgang weiter, der mehr oder weniger die ganze musikalische Romantik beherrschte: die zunehmende Literarisierung des musikalischen Schaffens. Das darf zunächst nicht in geringschätzigem Sinne aufgefaßt werden. Denn wenn es einmal das Ziel des Romantikers blieb, dem Leben von einer neuen Seite als bisher beizukommen, so war er, da die Wirklichkeit der großen Probleme

---

[1]) Schrift über Chopin, V.-A. I, 151; L. R. I, 184.

entbehrte, auf solche Quellen angewiesen, die dieses Leben in zu höchst gesteigerter Form in sich faßten. Solche Quellen konnten nur die großen Charaktere der Weltliteratur sein. Liszt hat sich darüber selbst ausgesprochen[1]: „Die Musik nimmt in ihren Meisterwerken mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf"; dies sei eine unabweisbare Folge, die „aus moderner Gefühlsweise und aus ihrer Verbindung mit der Dichtung hervorgeht". Die Berechtigung dieser Auffassung ist nicht in Zweifel zu ziehen. Nur trat ein Mißliches dabei hervor: Die Wirkung des an ein literarisches Vorbild gehefteten Tonwerks blieb an die Voraussetzung der Kenntnis dieses Vorbilds selbst gebunden. Mit anderen Worten: der Komponist setzte sich von vornherein der Gefahr einer nur begrenzten Wirkung aus. Liszt ist dieser Gefahr nicht immer entgangen. Als geistiger Zögling der französischen Romantik hat er sich nicht in allen Fällen von der Beengtheit ihres Menschheitsbildes freimachen können, sondern vieles aufgenommen, was nach Inhalt wie Darstellungsart nur eben jener einmaligen Zeitlage entsprach. Ihm wie so vielen erschienen vor allem jene Ausnahmecharaktere bedeutungsvoll, in denen der Zwiespalt von Individuum und Außenwelt tragische Konflikte herbeiführt: Byrons Kain und Manfred, Mickiewicz' Dziady und Gestalten wie Faust, René, Obermann, Lélia (Sand), die er für „unsterbliche Typen" hielt[2]). Er träumte von „modernen Epopöien" und „romantischen Epen" in der Musik, mit denen Oper und Oratorium, aber auch die Symphonie klassischer Prägung um eine neue Gattung bereichert werden sollten. Mit der Dantesonate (1837—38 Bellaggio) kündigt sich dieses Ziel an, in den symphonischen Dichtungen der fünfziger Jahre, in der Dante- und der Faustsymphonie ist es erreicht. Über die historische Bedeutung dieser Werke, den poetischen Wert inbegriffen, sind die Akten geschlossen; nicht so über die Frage ihrer unmittelbaren Wirkungskraft und ihrer Lebensdauer. Gewiß hat Liszt überall höchsten Idealismus aufgeboten und mit heißem Bestreben versucht, die ethische Problematik der Stoffe ins allgemein Menschliche zu wenden, aber nur in ganz wenigen, voran die beiden Symphonien, ist ihm das geglückt. Im Idealismus so deutsch wie nur irgendeiner der Weimarer Großen, hat er sich im Fühlen selbst in den Jahren der Reife nie ganz vom gallischen Romantizismus lossagen können. In der überwiegend erhitzten seelischen Temperatur dieser Stücke, in ihren Überschwenglichkeiten und häufigen Vergrößerungen an sich einfacher Verhältnisse, in dem Aufgebot an Pathos und klanglicher Deutlichkeit, kurz, in der ganzen Geistigkeit des Schaffens sind bis zuletzt Reste jener künstlerischen Lebenshaltung zu erkennen, die Liszt, wie schon erwähnt, etwas übertreibend als „romantisches Fieber" der dreißiger Jahre bezeichnete. Das ist der Grund, warum von diesen ethisch so hochgestimmten Werken nur so wenige allgemeines Echo weckten. Die Abneigung der Gruppe Brahms-Joachim erwuchs ganz sicher nicht aus einer Verkennung der künstlerischen Qualitäten des Komponisten Liszt, sondern aus der Unmöglichkeit, seine exaltierte Natur vom Standpunkte der germanischen Seele aus zu begreifen. Der Gegensatz war weltanschaulicher Art. Er ist es, der auch heute, nachdem die bei uns

[1]) Ges. Schriften, V.-A. III, 133; wiederholt 136.

[2]) Ges. Schriften, V.-A. III, 128f., 138.

niemals volkstümliche Welt der fremden Romantik vollends verblichen, es schwer macht, ein aufrichtiges inneres Verhältnis zu Schöpfungen wie Tasso, Mazeppa, Hunnenschlacht, Ideale zu gewinnen.

Auf die Frage, wie es kommen konnte, daß Liszt, der Ungar, sich in so hohem Maße romanischer Kunstanschauung anglich, läßt sich nur bedingt antworten. Was man auch dafür verantwortlich machen möge, ein Hinweis auf sein Ungarntum wird nicht zu umgehen sein; denn ungeachtet aller anderen äußeren Einflüsse ist dies eine der wichtigsten Konstanten seiner Persönlichkeit geblieben. Vielleicht kann man noch weiter gehen und einen tiefinnerlichen Zusammenhang mit dem Zigeunertum betonen. Nicht als ob Liszts Stammbaum irgendwie auf Zigeunerabstammung hinwiese; alles, was vor der großväterlichen Generation liegt, entzieht sich der Feststellung. Aber er selbst hat aus der inneren Verwandtschaft mit dem Geiste dieses ganz im Magyarentum aufgegangenen seltsamen Volkes niemals ein Hehl gemacht. Die große Abhandlung über die Zigeuner und ihre Musik[1]) ist mehr als eine von bloßer Sympathie diktierte Aufklärungsschrift; sie beruht auf einem Verstehen der Seele und der schicksalhaften Bestimmung dieses Volks, wie es nur einer letzten Endes gleichgearteten Natur gegeben war. Er vergleicht[2]) sein eigenes Wanderleben als Virtuose mit dem der heimatlosen Zigeuner: „Ich durchlief das wirre Netz von Wegen und Pfaden, auf dem sie im Laufe der Zeiten umherirrten, in einigen Jahren, ihre historischen Geschicke gewissermaßen in gedrängtem Bilde wiederholend. Ich blieb dabei gleich ihnen den Bevölkerungen jener Länder fremd, verfolgte gleich ihnen mein Ideal in einem unausgesetzten Aufgehen in der Kunst, wenn nicht in der Natur.“ Von Kindheit an zu ihnen hingezogen, zu ihren Träumen, ihren Phantasien, ihrem außergewöhnlichen Charakter in Leben und Kunst, ruhte er nicht, über die eigentümliche Seelenverwandtschaft mehr und mehr mit sich ins Klare zu kommen. Immer wieder und bis in seine spätesten Jahre spürt er mit Leidenschaft den noch vorhandenen Dokumenten echter Zigeunermusik nach, den „Oden, Dithyramben, Elegien, Balladen, Idyllen, Ghaselen, Distichen, Kriegshymnen, Grabgesängen, Liebesliedern, Trinkreimen“, und geht eine Zeitlang mit der Absicht um, das davon Gesammelte der Welt einmal in Gestalt einer gewaltigen Enzyklopädie, eines musikalischen „Zigeunerepos“ vorzulegen[3]). Dazu ist es freilich nicht gekommen. Aber wir verdanken dieser Vertrautheit mit der Zigeunerseele bekanntlich außer zahlreichen Bearbeitungen eine Menge klassischer Originalkompositionen ungarisch-zigeunerischen Einschlags. Die 12 Rhapsodien sind es gewesen, die ungarische Musik in Europa erst recht eigentlich volkstümlich gemacht haben. Wieweit Liszt sich darin selbst gab, wieweit er sich an Bestehendes anlehnte, ist noch nicht genügend untersucht. In der bloßen Existenz dieser Werke und ihrem ausgeprägten Nationalcharakter liegt jedoch das Entscheidende nicht, da das Einfühlen in

[1]) Ges. Schriften, V.-A. III.

[2]) A. a. O., 75.

[3]) A. a. O., 170f. Auch der dem jungen, damals in Ungarn reisenden H. von Bülow gegebene Auftrag vom 19. 3. 1853 ist bemerkenswert. (Liszts Briefwechsel mit H. von Bülow, herausgeg. von La Mara, 1898, S. 8ff.)

ihn schließlich auch anders gearteten Naturen wie Brahms und Volkmann gegeben war. Wesentlicher ist, daß sich die Eigentümlichkeiten zigeunerischer Künstlerschaft in Liszts ganzer Persönlichkeit wiederfinden, Eigenschaften, die offenbar von Anfang an in ihm lagen. Hierzu gehört der ausgesprochene Hang zur Improvisation, nicht nur im Spiel, sondern — in Gestalt eines besonderen Improvisationsstils — auch in der ausgearbeiteten Komposition. Ferner jenes unbändige Sichgehenlassen bei Temperamentsausbrüchen, das stärkste Gegensätze, oft nur locker verbunden, mit zuweilen brutaler Wucht und Wildheit aneinanderrückt und dazu führte, daß selbst in Stücken kleineren Formats und solchen, die mit Ungarn nichts zu tun haben (z. B. Tellskapelle, Vallée d'Obermann), unbeabsichtigt die nationalen Typen von Friska und Lassu lebendig werden. Auch die zahlreichen plötzlich inmitten gesteigerten Affekts einsam und unbegleitet aufsteigenden, meist schwermütig deklamierenden Instrumentalmonologe — Chopin wie Schumann gänzlich unbekannt — sind Zigeunermanier. Dem in Ungarn konzertierenden H. von Bülow schrieb er 1853: „Étudiez les Zigeuner et appropriez-vous leur énergique accentuation du rythme. N'oubliez pas non plus les longs points d'orgue 𝄐 et laissez-vous aller à tous les caprices des fougues selon l'amertume ou l'exubérance de votre cœur“[1]).

„Je nach dem schmerzlichen oder vor Glück überfließenden Zustand deines Herzens!“ Die Ausdrücke „amertume“ und „exubérance“ bedeuten in Liszts Munde nichts Gewöhnliches; sie bezeichnen Grenzsituationen seines Wesens und dürfen als eins der gesuchten geistigen Verbindungsglieder des Magyarischen und französisch Romanischen in ihm gelten. Im Gefühl der „Bitterkeit“, des Verzichts auf wolkenloses Glück schlug sein Herz zeitlebens mit dem seiner Zigeuner zusammen, deren Schicksal er im Doppelausdruck „Schmerz und Stolz“ symbolisiert sah. Ihm selbst war, als er 1859, kurz nach dem Weimarer Theaterskandal, die Abhandlung über die Zigeuner in Angriff nahm, die Qual eines unverstandenen Künstlerherzens mit aller Deutlichkeit entgegengetreten. Mit einem Schlage fühlte er sich, als gleichsam Ausgestoßener, wieder schicksalverbunden mit den „outcasts“ seiner Heimat. In die dem 5. Abschnitt eingefügte schöne, wenn auch ein wenig zu sehr nach V. Hugo stilisierte Apotheose des Schmerzes zittern bemerkliche Töne eigener Lebenserfahrung hinein, dieselben, die schon in manchem früheren Klavierstück, etwa dem ergreifenden Vallée d'Obermann, später dann in Tasso, Héroide funèbre, Prometheus und vielen anderen lugubren Tongedichten seines Alters Gestalt gewannen.

Mit der vornehmen Zurückhaltung, die Liszt allen Anfeindungen gegenüber bewahrte, verträgt sich recht wohl sein niemals verleugneter Stolz, dessen Quelle die exubérance, das Bewußtsein der Überfülle an Schöpferkraft war. Und auch hierin, vornehmlich in der Betonung des Edlen, Ritterlichen an diesem Stolze, fand er Berührungspunkte mit den Zingari[2]). Er ist's, der zugleich eine Brücke zum Polen Chopin und dessen Musik hinüberschlägt. Musikalisch

---

[1]) Briefwechsel mit H. von Bülow, S. 21.

[2]) Ges. Schriften, V.-A. I, S. 43.

gewinnt er bei Liszt nicht selten die Höhe des Heroischen. Der leidenschaftliche Hang zur heroischen Geste war ihm wohl angeboren. Ich sage „Geste", weil uns für manche Äußerungen dieser Art der Maßstab abhanden gekommen ist und wir oft bloße Zurschaustellung wahrzunehmen meinen, wo in Wirklichkeit nur seine unverfälschte Natur durchbrach. Am Klavier erwachte das Herrschergefühl in besonderem Maße. Kaum reichen die zehn Finger, kaum reicht das Klangvermögen des Instruments aus, wenn es — wie beim Seitenthema der h moll-Sonate — gilt, den heroischen Charakter eines Themas ins Überwältigende zu steigern. Vom Klavier aus wandern solche trionfalen Klänge in die sinfonischen Dichtungen mit ihren heldisch ausklingenden Apotheosen und wirken da, auch wenn die Intention zuweilen höher als die Ausführung zu bewerten ist, als ein eigentümlicher Lisztscher Charakterzug[1]).

Man kann dem Komponisten Liszt nicht gerecht werden, ohne auf Schritt und Tritt den Virtuosen und die besondere Geistigkeit eines solchen mit heranzuziehen. Gewisse Züge seiner musikalischen Erscheinung sind nur aus der Psychologie des Virtuosen heraus verständlich, und zwar jenes Virtuosen, der — wie ihn die Generation um 1830 auffaßte — noch vom Zauber eines übernatürlichen Lichts umflossen war. Für Liszt als Virtuosen gewann der Naturbegriff, wie er oben auseinandergesetzt wurde, noch von einer weiteren Seite her Bedeutung: der Spieler soll beim Vortrage seiner eigenen, unverstellten Natur folgen, indem er sich so gibt, wie er im Augenblick fühlt und denkt. Diese an sich nicht ungereimte Forderung steigerte der Virtuose um 1830 über das Maß hinaus, indem er nicht nur bei eigenen, sondern auch bei fremden Kompositionen buchstäblich „sich selbst" spielte, äußerlich wie innerlich. Gutbeglaubigten Zeugnissen zufolge soll Liszts Gebaren beim Spiel ein fortwährend bewegter Spiegel seiner künstlerischen Ergriffenheit gewesen sein, und zwar von so hinreißender Natürlichkeit und Poesie, daß schon Schumann 1839 meinte, Liszt dürfe unter keinen Umständen hinter den Kulissen spielen[2]). Diese sichtbare Selbstergriffenheit, dieser Expressionismus im wahren Sinne, darf gewiß nicht als Mangel an Selbstbeherrschung oder gar als „Schauspielerei" ausgelegt werden. Sie bedeutete die Reaktion eines über die Maßen feinnervigen Wesens voll starker Impulsivität auf die unerhört neuen Klangreize des modernen Klaviers. In noch höherem Maße als bei dem letzten Beethoven, als bei Hummel und Weber ward für Liszt der bloße Klang des Klaviers schöpferisch. Man kann nicht anders als annehmen, daß unzählige Affekte und seelische Bewegtheiten ihm unter den Fingern als unmittelbare Ergebnisse überwältigender neuer Klanggefühle hervorströmten. Die sinnliche Qualität des Tons berauschte, und groß war die Macht des Dynamischen, dessen eine Seite, das Zarte, Verhauchende, er in kleinen, elegischen Klavierpoesien, dessen andere

---

[1]) Eine seltsame und doch aus der Seele seiner Landsleute heraus verständliche „Heldenehrung" war es, als Ungarn 1853 seinem großen Sohne aus Dankbarkeit einen — Ehrensäbel überreichte. Um ironischen Pressestimmen vorzubeugen, sah Liszt sich gezwungen, öffentlich darauf hinzuweisen, daß dieses eigenartige Geschenk das Symbol von „Stolz und Mannhaftigkeit als oberste Eigenschaften des ungarischen Volks" bedeute.

[2]) Ges. Schriften, herausgeg. von M. Kreisig, I, S. 443; ähnlich S. 479.

er in den hingedonnerten Doppeloktaven der Dantesonate oder von L'orage in blendendes Licht stellte. Es war ein Schlagwort der französischen Jungromantik geworden, sich „au vague des passions" zu überlassen[1]).

Mit der Betonung dieser Subjektivität rang Liszt sich bewußt aus dem Banne der Klassiker los[2]), ohne zunächst zu bemerken, daß er damit wie mit einem gefährlichen Dämon spielte. Denn die Gefahr lag nahe, in solcher Verfassung nicht immer den nötigen Ausgleich mit dem erforderlichen Objektiven, d. h. das Gleichgewicht von persönlicher Bewegtheit und strengem Formwillen zu finden. Schuf der Klassiker gemeinhin sub specie aeterni, so der Romantiker Lisztschen Geblüts mehr für den bewegten Augenblick. Das schloß viel, viel Vergängliches mit ein. Denn da der Hauptreiz dieses Musizierens bei weitem mehr im Verfolgen des Akts der virtuosen Selbstentäußerung bestand als im Anschauen der objektiven Qualitäten des Kunstwerks, so fiel das Beste daran fort, wenn das Tonstück niedergeschrieben wurde. Da stand es denn oft nackt und kahl da, entblößt von allem Schimmer, den ihm der persönliche Enthusiasmus des Spielers einstmals verliehen. Nur so läßt sich die überraschende Tatsache erklären, daß Männer wie Kalkbrenner oder Thalberg, trotzdem sie als Komponisten weit unter Liszt standen, mit ihren dürren Phantasien und Variationen dennoch im Spiel als ernste Konkurrenten Liszts betrachtet wurden. Zugleich wird man der überragenden Gestalt Chopins inne, dessen beispielloser künstlerischer Selbstzucht es gelang, die ganze „Spontaneität seiner Seele" ohne Abzug der Nachwelt zu überliefern, was auch Liszt neidlos anerkannte. Als Liszt dann zur Orchesterkomposition übertrat, war er noch immer Klavierspieler genug, um den bisher gepflegten Stil im Instrumentalen nicht zu verleugnen. Ohne sich dessen vielleicht bewußt zu werden, übertrug er Eigenheiten seines vom eigenen Vortrage nicht zu trennenden Klavierspiels in großer Menge und ohne Verhüllung auf den Orchesterapparat, wo sie dann aber keineswegs immer dieselben Wirkungen hervorbringen. Es mag an die thematischen Hauptteile der „Ideale" erinnert sein. Daß sie am Klavier und unter dem Berauschenden seiner Pedalwirkungen konzipiert sind, ergibt sich aus dem unvoreingenommenen Vergleich zwischen einer Klavier- und einer Orchesteraufführung. Er wird immer zugunsten der ersteren ausfallen. Immerhin gehört das Studium dieser klavierstilistischen Eigenheiten Liszts, auch wo sie sich in „Orchestration" zeigen, zum Fesselndsten, was die Musikgeschichte der Romantik bietet. Und so reich ist seine Tonsprache daran, daß man eine besondere, nur für ihn allein zutreffende „Lehre von den Lisztschen Ausdrucksfiguren" aufstellen könnte, — der Begriff „Figur" im Sinne der spätbarocken Figurenlehre als „poetische Figur" verstanden. Sie sind zum kleineren Teil von früher übernommen, zum größeren Teil ganz persönliche Bildungen. Der Gesangs- und Violinpraxis seiner Tage entlehnte er Manieren und Figuren wie Schleifer, Doppelschläge, Halte, Seufzer, Rubati, stark auftragende Kadenzen oder jenes empfindsame, fermatenverstärkte „cercar la nota" der Sänger, das im ersten

[1]) Jugendbriefe, S. 117. Über sein Verhältnis zum Klavier in diesem Sinne auch Brief an Ad. Pictet (1837), Ges. Schr., L. R., II, S. 151ff.

[2]) Brief an G. Sand (1837), Ges. Schr. L. R., II, S. 131.

Petrarcasonett (Takt 76) so überschwengliche Wirkung hervorbringt. Man empfand sie als den natürlichen Ausfluß gehobener Augenblicksstimmung. Einige davon haben ihres stereotypen Wesens wegen heute ihre Frische verloren. Liszt verwendete sie in jüngeren Jahren sogar beim Vortrage klassischer Meisterwerke[1]) und hat sie — wie Wagner den „Doppelschlag" — auch später nie ganz aufgegeben. Zur rein personalen Charakteristik zählen die so häufig eintretenden Quasi-Rezitative, gewisse empfindsame Überleitungen, abrupte Anfänge, Fermaten, Generalpausen, überhaupt das stark ausgebildete Rhetorische seiner Ausdrucksweise, das letzten Endes wiederum auf die am Klavier empfangende und das Instrument mit heißem Bemühen zum „Sprechen" bringen wollende Virtuosennatur zurückgeht. Hinzu kommt, von der Fülle bezaubernder neuer Klangwunder abgesehen, ein schier unerschöpflicher Reichtum an Lyrismen, der dazu berechtigt, Lisztsche Stücke wirklich, nicht nur im übertragenen Sinne „Gedichte" zu nennen. Daß wir gelegentlich vor eine längst verschwundene Sentimentalität gestellt werden, hier überempfindsam schmachten, dort plötzlich in Raserei ausbrechen müssen, hat Liszts Lyrik mit der Lyrik der romantischen Dichterschule gemein. Wenn Heinrich Heine singt „Du bist wie eine Blume" oder „Aus meinen Tränen sprießen viel blühende Blumen hervor und meine Seufzer werden ein Nachtigallenchor", so ist diese Hypertrophie des bildlichen Ausdrucks um keinen Grad geringer als die ins Musikalische gewendete eines Lisztschen Petrarcasonetts. Wer sich um solcher blühenden musikalischen Metaphorik willen dem Eindringen in Liszts Poesie widersetzt, beraubt sich des Genusses hoher Schönheiten. Zugestanden sei, daß auch Sätze mit unterlaufen, für die es schon seit langem kein Publikum mehr gibt und die wohl auch zur Zeit ihrer Entstehung einzig und allein unter den Händen des großen Virtuosen selbst Leben empfingen.

Wie viel der noch sehr im argen liegenden Lisztforschung zu tun übrig bleibt, mag schließlich noch mit dem Hinweis auf die Ansätze zum Impressionismus bei ihm angedeutet sein. Daß es sich nur um „Ansätze" handeln kann, ist bei der vorwiegenden Einstellung der Zeit auf überlieferte formale Gestaltungstypen selbst bei Liszt selbstverständlich. Entscheidend ist jedoch die geistige Haltung, die unbewußte innere Verwandtschaft mit der erst sehr viel später sich ankündigenden Bewegung. Sie scheint mir bei Liszt in der eigentümlichen, bei keinem seiner Zeitgenossen so früh und so ausgeprägt erscheinenden Gabe zum Ausdruck zu kommen, die psychischen Intensitäten eines Gesichts- oder Gehörseindrucks, der freilich von vornherein künstlerische Reize bergen muß, so zu erfassen und nach Spannung und Färbung musikalisch derart zu verdichten, daß jene Intensitäten vom Aufnehmenden unwillkürlich wieder- und mitreproduziert werden. Liszt steht 1839 vor dem Raffaelschen Sposalizio in der Brera zu Mailand. Der künstlerische Eindruck des Gemäldes ist überwältigend, erschütternd, aufwühlend. Stoff, Form, Farben, Komposition, Sym-

[1]) Z. B. in Beethovens Klavierquintett (vgl. Neue Zeitschr. f. Musik 1841 II, S. 42f.), im c moll-Klavierkonzert (vgl. L. Rellstab, Beurteilungen, 2. Ausg. 1861, S. 360). Liszts eigene Worte über diese „jugendlichen Verirrungen" im Brief an G. Sand (1837), Ges. Schr. V.-A. II, S. 129.

metrien, verbunden vielleicht mit kunsthistorischen oder anderen Assoziationen, erzeugen eine Spannung, von der er sich durch die Niederschrift einer Komposition befreit. Ein andermal (1835) geht er am Genfer See spazieren. Über die leichtgewellte Wasserfläche klingen die Töne ferner Glocken. Wiederum fließen Klang, Landschaftsbild und persönliche Gestimmtheit, die in diesem Falle durch die Nachricht von der Geburt der Tochter Blandine wohl besondere Richtung erhielten, in ein Tongedicht zusammen. In beiden Fällen liegt nichts weniger als Programmusik vor, ebensowenig eine Musik vom Charakter etwa von Schumanns „Des Abends" oder „Träumerei". Vielmehr ist der unmittelbare Eindruck der empfangenen Reizkomplexe, der Duft, der über dem Gemälde, über der Landschaft und ihrer Glockenpoesie schwebt, in Töne eingefangen, und zwar mit so faszinierender Stärke der Einfühlung eingefangen, daß weit über das in der Überschrift Angedeutete hinaus der Hörer zu phantasievoller Mitarbeit angeregt wird. Von vielen Beispielen dieser Art wurden gerade diese beiden genannt, weil sie noch in die dreißiger Jahre, d. h. in das Jahrzehnt nach Beethovens Tod, mithin in eine erstaunlich frühe Zeit fallen, als man anderwärts noch weit von allem irgendwie Impressionistischen entfernt war. Daß Liszt bereits 1835 das erste Heft des „Album d'un voyageur" mit dem Titel „Impressions et poésies" versah, wohl in Anlehnung an ein Vorbild der George Sand, mag nur beiläufig erwähnt sein[1]).

Wenn oben von „Ansätzen" zu impressionistischer Konzeption gesprochen wurde, so geschah das einschränkend im Hinblick darauf, daß Liszt die letzten möglichen Folgen derselben nicht gezogen hat. Bleiben wir bei den beiden oben herangezogenen Kompositionen, so bemerkt man, daß im Grunde jedesmal nur die „Anfänge", hier auf längere, dort auf kürzere Strecken, impressionistische Züge aufweisen. Die Impression als solche äußert sich bei Beginn in voller Stärke; sie drückt dem Ganzen ihren singulären Charakter auf. In der Folge aber verflüchtigt sich dieser. Vom frischen inneren Eindruck des Bildes gerät der Komponist mehr und mehr ins Sinnen und Selbstbetrachten, um schließlich den impressionistischen Zug durch Einlenken in sein Gegenteil, ins Dramatische, ganz zu verwischen. „Sposalizio" wird auf diese Weise zu einer streckenweis ganz episch sich gebärdenden großen Szene, während in „Cloches de Genève" zu einer — wenn auch schönen — Musik in Form eines Albumblatts übergegangen wird. Die Kraft, die „impression" als geistigen Zustand wie als Stilbegriff zu isolieren und von störend hinzutretenden Elementen einer fremden Affektreihe bis zum Schluß freizuhalten, war Liszt also damals noch nicht gegeben. Als er 1883 „Les jeux d'eaux à la villa d'Este" schrieb, war er darin

[1]) Die Schriften der Sand sind überhaupt reich an Bemerkungen zu diesem Thema. Im 10. Brief der „Lettres d'un voyageur", in dem der Musik und Liszts im besonderen gedacht wird, schreibt sie u. a.: „Chaque combinaison des sons, des lignes, de la couleur, dans les ouvrages de l'art fait vibrer en nous les cordes secrètes et révèle les mystérieux rapports de chaque individu avec le monde extérieur" (um 1836). Auch Lamartines „Commentaires" zu seinen Gedichten geben wertvolle Aufschlüsse. Es würde sich lohnen, die wichtigeren Dichter und Schriftsteller der französischen Romantik einmal gründlich auf ihre Meinung über Musik und Musikanschauung zu untersuchen, schon um dadurch einer einseitigen, etwa nur aus deutscher Perspektive gesehenen Auffassung der musikalischen Romantik vorzubeugen.

ein gewaltiges Stück vorwärts geschritten, und es wird eine spätere eingehende Würdigung dieser Seite seines Schaffens vielleicht zu der Feststellung kommen, daß er in der Geschichte des musikalischen Impressionismus eine ähnliche, teils vorbereitende, teils autoritative Stellung eingenommen hat wie seine großen malenden Zeitgenossen Ed. Manet in Frankreich und der Angloamerikaner James Whistler.

Unter den verborgenen Mächten, die sich ablösend oder vereinigend die Entwicklung erlesener Geister bestimmen, wurden für Liszt das Religiöse, das Idyllische und das Heroische als wesentlich herausgehoben. Es fehlt aber noch ein Viertes, um das sein Denken und Fühlen beständig kreiste: das Erotische. Ihm nachzuspüren, nicht im Sinne des Biographen, der den persönlichen Beziehungen des Großen zu den Frauen nachgeht, sondern des musikalischen Psychologen, dem daran liegt, auch auf dieser Ebene zu den Wurzeln des genialen Gestaltungstriebs vorzudringen, das bedeutet eine fesselnde und hohe Aufgabe. Sie soll hier nicht angerührt werden. Aber auch bei ihr würde man allenthalben zurückgeführt werden zu den Idealen der Romantik und auf jene Mischung gegensätzlicher Gefühlsbestandteile stoßen, die Liszt zeitlebens vergeblich auszugleichen versucht hat. Das Ergebnis einer Gesamtanalyse würde zuletzt in der Erkenntnis gipfeln, daß diese vier Seelenmächte in ihm eine Natur geschmiedet hatten, wie sie in solcher Einzigartigkeit in der Kunstgeschichte nicht ein zweites Mal zu finden ist, und daß aus dieser Natur eine Persönlichkeit spricht, die bei aller zeitlichen Bedingtheit ihrer Komponenten den Anspruch erhebt, in alle Zukunft als einer der gewichtigsten Träger europäischer Musikkultur im 19. Jahrhundert genommen zu werden.

Bach und Händel

Von

Josef M. Müller-Blattau

Als in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die unmittelbare Überlieferung der Zeit Bachs und Händels endgültig erloschen war, begann das Problem „Bach und Händel" als geschichtliches aufzusteigen. A. v. Dommers Handbuch versuchte 1868 den Vergleich wissenschaftlich durchzuführen, Chrysander umkreiste ihn in mehreren Abhandlungen, das Gedenkjahr 1885 brachte wichtige Teilbeiträge z. B. von G. Adler, L. Meinardus, Ph. Spitta. Dann ruhte die Frage. — In unserer Zeit wurde sie neu gestellt[1]). Sind wir heute weiter? Mit Ernst Kurths „Grundlagen des linearen Kontrapunkts" (1917) hat ein neues Studium der Bachschen Instrumentalmusik vom rein Musikalischen her begonnen; die Aufführung Händelscher Opern seit 1920 ließen uns Händel als Dramatiker neu gewinnen. Andeutungsweise zeigt sich hierbei schon, welche Seite der beiden Meister wir in besonders heller Beleuchtung erblicken und in welchem Sinne wir die Gegenüberstellung versuchen dürfen.

Wir sehen die Meister an einer der größten Zeitwenden der abendländischen Musikgeschichte. Der eine, Bach, faßt rückwärts gerichtet das Alte, Vergehende in der Musikübung und Musikanschauung der Zeit zu einem letzten großen Höhepunkt zusammen; der andere, Händel, gestaltet das Neue, Zukunftsträchtige derselben weiter aus, auf daß es junger, selbständiger Wurzelboden weiterer Entwicklung werde. Es wird sich zeigen, daß diese Einstellung richtig und fruchtbar ist, gerade weil sie zugleich auf die geistesgeschichtlichen Unterschiede der beiden Zeiten führt, die sich hier berühren. Daß sie nicht die einzige ist, sei darum nicht vergessen. Denn das hat eine derartig angestellte Betrachtung großer Persönlichkeiten mit dem Betrachten etwa von plastischen Kunstwerken gemeinsam: sie wählt einen Blickpunkt zur Beschreibung aus. Aber erst die Summe der „Gesichtspunkte" ergibt dann ein „allseitig gerundetes" Bild.

Die Lebensläufe beider Meister sind durch die gleiche Geburtszeit (Früh-

---

[1]) Ich denke hier etwa an H. Aberts Vortrag beim Dortmunder Bachfest 1922: „Bach und wir", dem ich wichtige Anregungen verdanke; die vorliegende Abhandlung geht zurück auf einen Vortrag des Verfassers, gehalten 1925 auf der 55. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Erlangen. Wertvolle Ansätze finden sich auch in den beiden neuen Musikgeschichten von P. Bekker (1926) und R. Malsch (1926). Mit H. Roths „Versuch einer Antithese" („Der Bär", 1926) wurde ich erst nach Abschluß dieser Arbeit bekannt.

ling 1685) eng miteinander verbunden. Dem gleichen Wurzelboden entstammt auch ihr Können, nämlich der Kunst der deutschen Kantoren und Organisten am Ausgang des 17. Jahrhunderts. Hier schon trennen sich die Wege. Wollen wir die Verschiedenheit in typischen Zügen erfassen, so müssen wir die alten zeitgenössischen Berichte befragen. Sie bringen „Anekdoten“, die, recht besehen, die Hauptstationen der inneren und äußeren Entwicklung in knappen Bildern herausarbeiten.

Man möchte fast glauben, daß sich schon in dem Verhalten der beiden Lehrer die Schicksalsverschiedenheit Bachs und Händels vorbereitet. Johann Christoph Bach enthält ihm die Musik vor, an der sich der junge Bach weiterbilden will, vielleicht aus „Alterstolz“ (Spitta) und Furcht, der Knabe werde ihn im Handwerklichen bald überflügeln. Bach wird auf sich selbst verwiesen. „Bloß eigenes Nachsinnen hat ihn schon in seiner Jugend zum reinen und starken Fugisten gemacht.“ — Zachau dagegen gibt mit vollen Händen, er bildet des jungen Händel Erfindung, Gestaltung und Stilempfinden, er öffnet ihn ganz der Musik der Zeit. Denn „er war stark in seiner Kunst und hatte ebensoviel Talent als Wohlwollen“.

Von welcher Musik wurden die beiden Lernenden besonders angezogen? Absolute Musik (Klaviersachen von Froberger, Kerll und Pachelbel) war es, zu der sich Bach in Ohrdruf listig den Zugang verschaffte. Händels Musikbuch von 1698 enthält bezeichnenderweise neben Fugenformen der Zeit vor allem Vokalmusik (Arien und Chöre); ein aus seiner Jugendzeit überlieferter Ausspruch: „Wie kann ein Musikus etwas Schönes machen, wenn er keine schönen Worte hat“, ist wohl allzusehr zugespitzt, um glaubhaft zu sein.

Nach den Lehrjahren in Lüneburg (Bach) und Halle (Händel) tun beide den entscheidenden Schritt in die Welt nahezu gleichzeitig. Nach kurzer Tätigkeit als Geiger in Weimar geht Bach 1704 als Organist nach Arnstadt; Händel siedelt 1703 nach Hamburg, der Stadt der deutschen Oper, über. Es beginnt für beide die Zeit der Reife, für beide nach einer ganz anderen Richtung. Noch einmal aber kreuzen sich ihre Wege schicksalhaft. Händels Reise zu Buxtehude nach Lübeck bringt ihn endgültig zur Erkenntnis, daß er für die familiengebundene alte Musikerlaufbahn des Organisten und Kantors nicht tauge. Bach, der Organist, geht dahin, um in dieser seiner Kunst daselbst „ein und anderes zu begreiffen“.

Denn Arnstadt ist in Bachs künstlerischer Entwicklung der Ort, wo er „die ersten Früchte seines Fleißes in der Kunst des Orgelspiels und in der Composition“ zeigte. Und alle späteren Wirkungsstätten sind nur weitere Stationen der inneren Bildung. Weimar ist die goldene Zeit seiner Orgelkunst, seine Berühmtheit als Orgelspieler beginnt; er hat tüchtige Schüler, findet in dem Organisten J. G. Walther einen würdigen, gleichgerichteten Kunstgenossen. Noch stärker konnte sich Bach in Cöthen als Kapellmeister auf sein Schaffen zurückziehen, von seinem Wirken drang nichts an die Öffentlichkeit. Nur Kunstreisen verschiedener Absicht machten ihn als Klavier- und Orgelspieler bekannt. Eine solche Reise führt ihn 1720 nach Hamburg. Er läßt sich vor Reinken, den er einst schon von Lüneburg aus besucht hatte, auf der Orgel

hören. Und der Greis, der getreue Eckart der alten „ächten Orgelart" spendet ihm das Lob: „Ich dachte, diese Kunst wäre ausgestorben; ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt." Dadurch war Bach gewissermaßen als Meister freigesprochen.

Ganz anderes suchte Händel in Hamburg. Für ihn war es die weltoffenste Stadt Deutschlands, das deutsche Venedig. Hier begann, unter dem Einfluß italienischen und englischen Wesens sich eine Art öffentlichen Musiklebens eben zu bilden. Eine „öffentliche, populäre Oper" bestand seit 1670. Sie trug auch das musikalische Neue. 1693 hatte nach Quantz „der Capellmeister Cousser die neue oder italienische Singart in den Hamburgischen Opern eingeführet", um die gleiche Zeit belebte Keiser die neue Singart „durch angenehm singendes Wesen, mit reicher Erfindung verknüpft". — In Johann Mattheson fand Händel den Freund und künstlerischen Führer zum Neuen. Denn nach dessen Worten war Händel zwar stark auf der Orgel, in Fugen und Kontrapunkten, besonders ex tempore, aber er wußte sehr wenig von der Melodie. „So setzte er auf dem Gebiete der Vokalmusik sehr lange, lange Arien, und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie (d. h. Polyphonie) hatten." — Händel trat als zweiter Geiger ins Opernorchester ein und lernte; langsam rang er sich zur Selbständigkeit durch. 1705 gewann er, zwanzigjährig, mit seinen Erstlingsopern Erfolg und Berühmtheit. 1706 ging er, nach eigenem Entschluß und auf eigene Kosten, nach Italien.

Bach war nie in Italien gewesen! Wie seine Vorfahren, hatte er das Fremde in sich hineingezogen und verarbeitet und durch das Schöpferische seines eigenen Wesens völlig verwandelt. Händel sucht den fremden Einfluß auf dessen eigenstem Boden auf, gibt sich dem italienischen Geschmack hin, versucht sich im französischen und spanischen Stil, studiert die italienische Kirchen- und Kammermusik, die Oper, den Volksgesang. Erst 1709 wagt er sich mit einer Oper an die Öffentlichkeit und erringt einen Welterfolg. Über Hannover geht nun sein Weg nach England.

Bach bewarb sich, nachdem 1720 eine Bewerbung nach Hamburg fehlgeschlagen, um das Thomaskantorat in Leipzig und wurde 1722 gewählt. Er tat es seiner Söhne wegen; selbst begab er sich damit der Kapellmeisterwürde, der höchsten, die einem Musiker damals werden konnte. Auch die Leipziger Jahre sind nur der inneren Entwicklung gewidmet, die äußeren Kämpfe fast zufällig und ohne Wirkung auf sein Schaffen. Sein Leben ist eingebettet in die Familie, wie ja auch die körperliche Veranlagung zur Musik bei ihm ein Familienerbstück ist. Sein Musizieren ist in den alten Reichen von Haus, Kammer und Kirche beschlossen. Für die Söhne und Schüler schafft er Klavier- und Orgelmusik, Kammermusik für das Collegium musicum, Kantaten für die Kirche, als gelegentliche Widmungsstücke die Hohe Messe und die Brandenburgischen Konzerte. In die Öffentlichkeit war von den Werken wenig gedrungen, ihr war er bekannt nur als Virtuose auf Klavier und Orgel. So bestand für die Zeitgenossen das Problem „Bach und Händel" nur darin, daß man wünschte, sie möchten sich in Spiel und Improvisieren auf Klavier und Orgel messen.

Ganz anders Händel in England. Die Freiheit und Weltoffenheit des geist- und stammverwandten Volkes zog ihn dort hin. Recht bezeichnend sagt Mattheson von sich: „Der Sinn stand mir immer nach England, und siehe, ich fand es in Hamburg, mit mehr Bequemlichkeit." Das letztere freilich suchte Händel nicht. 1720 hat er selbst als das Ende seiner Lehrjahre bezeichnet. Denn in diesem Jahre tritt er, nach Anfangssieg und folgendem Warten und Aufnehmen, in die Öffentlichkeit als freier Schaffender. Das war zunächst nur auf dem Gebiet der Oper möglich. Er stellt sich an die Spitze eines von der Gesellschaft durch Subskription getragenen Theaters, leitet eine Gruppe von launischen Virtuosen, schreibt mehrere Opern im Jahre und kämpft mit Gesellschaft und Konkurrenz um deren Anerkennung. 1737 ist er äußerlich besiegt. Innerlich aber bleibt er Sieger, durch den künstlerischen Schritt von der Oper zum Oratorium. Der äußere Sieg schließt sich an, Händel wird der populärste Musiker Englands. Durch die Aufführung seiner Werke, die er nunmehr allen Ständen zugänglich macht, schafft er seiner Musik das „Publikum", vollendet er die Bildung eines öffentlichen Musiklebens.

Wie das Leben, so war auch das Ende verschieden. Bachs Leben war, ganz in Familie und Volkstum verankert, äußerlich unbedeutend, zeitlebens in den kleinen Verhältnissen des Kirchen- und Schulbeamten verlaufen. Als Schaffender war er fast unbeachtet geblieben, nur Freunde und Schüler wußten oder ahnten seine wahre Größe. Er war, ganz nur nach innen hörend aufgeschlossen, im Leben unterlegen. Aber seine innere Kraft war unversieglich. Am Lebensende erblindete er; doch blind diktierte er seine tiefsinnigste Choralphantasie, arbeitete an schwierigen Fugenproblemen bis in seine letzten Lebenstage. — Händels Leben hatte dagegen etwas Heroisches. Es war ein Drama voller Kämpfe, Niederlagen und Siege auf dem Hintergrunde eines großen Chores von Anhängern und Widersachern. Sein Schaffen setzte sich in der musikalischen Öffentlichkeit durch. Händel blieb Sieger im Leben. In allen Stücken andersgeartet als Bach, stand er ganz frei und unabhängig, aber auch ganz einsam da; Weltbürger, das Leben in seiner ganzen Breite und Tiefe ergreifend, ein Sinnenhafter, ein Augenmensch. Als er erblindete, versiegte allmählich seine Schaffenskraft.

Hier drängt sich die Frage auf: Wenn die Verschiedenheit so stark war, muß sie dann nicht auch an den Werken der beiden Meister auch abzulesen sein? Die Antwort ist nicht einfach. Die Generationen vor und nach 1800, die noch unter dem unmittelbaren Eindruck des Lebens und der Persönlichkeit der beiden Meister standen, oder mit ihr durch Überlieferung noch verbunden waren, hatten es leichter als spätere Zeiten, die Werke, soweit sie bekannt, in ihrer Eigenart zu würdigen. Denn auch für sie gab es das Problem „Bach und Händel", jedoch nicht als ein geschichtliches, sondern als ein auf Geschmack und Stil sich beziehendes. Eine objektive Würdigung dürfen wir in der Biographie und Ästhetik beider also kaum erwarten, aber eine für jene Zeit charakteristische Lebendigkeit der Begriffsbildung, die wir uns noch nicht voll wiedererrungen haben. Ein öfteres Zurückgreifen darauf kann uns helfen, Fehlerquellen, die die Zuspitzung der Antithese mit sich bringen könnte, zu vermeiden,

so wie wir andererseits infolge weiteren Abstandes auch negative Werturteile werden zu sachlicher Erkenntnis wenden können[1]).

Die Klaviermusik Bachs war zunächst zu Unterrichtszwecken bestimmt, ihr Sinn lag im rein Musikalischen. Nicht allein auf das technische Erlernen des polyphonen Spieles erstreckte er sich, sondern, wie schon der Titel der Inventionen zeigt, auch auf eine Einführung in die Gestaltung. Bereits das einfachste dieser Werke, etwa die erste zweistimmige Invention, gibt einen guten Einblick in Bachs Setzweise; die vollstimmigsten Fugen sind nur eine Steigerung dem Grade, nicht der Art nach.

Die Klaviermusik des Generalbaßzeitalters hatte die horizontale Eigengesetzlichkeit der Stimmen einer harmoniebezogenen, sie untereinander verschmelzenden Klanggesetzlichkeit untergeordnet. Auch hinter der Form des kleinsten Fugenwesens bei Bach spürt man den harmonischen Grundriß, an ihm orientiert sich unser musikalisches Raumgefühl. Das rhythmische Gefüge, das zwischen ruhigem Fluß und verfestigender Schwerebetonung noch die Mitte hält, wirkt bestimmend auf das harmonische Geschehen wie auf Gestalt und Gewicht der Motive. Darüber hinaus aber bringt Bach, ein vergehendes Musikideal aufnehmend, die Liniengesetzlichkeit der Einzelstimmen zu ihrem vollen Recht. Es zeigt sich bei der Übernahme des mittel- und norddeutschen Fugentypus, bei der Bearbeitung eigener und fremder Werke[2]), daß Bach die organische Durchbildung der Stimmen teils herstellt, teils steigert, ohne doch das einheitliche Ineinander der Elemente zu stören. Das meinte der sachkundige Beurteiler in der Allg. Deutschen Bibliothek, als er von Bachs Klavierfugen rühmte, daß man sie für so viel Instrumente aussetzen könne, als sie vielstimmig seien: keine Stimme gehe leer aus, jede sei gehörig durchgeführt. Daß das Wohltemperierte Klavier fünfstimmige Fugen enthalte, daß er sogar eine Fuge über das Thema Friedrichs des Großen mit 6 Stimmen „und zwar manualiter" gemacht habe, gereicht ihm hierbei zum höchsten Lobe.

Nur dem, der die Sprache der Fuge versteht, wird von dem Anonymus ein Urteil in dem Vergleich zugestanden. Wir Heutigen dürfen sagen, daß wir sie wieder verstehen: das Thema als das ideelle Samenkorn, das alle Wachstumskräfte bereits in sich trägt, die weitere Fortspinnung von ihm bestimmt und von dem Gegensatz, der es so belichtet, daß es jetzt erst ganz hervorzutreten und völlig ausgesprochen scheint; die Selbständigkeit und Rücksichtnahme der Stimmen, die Möglichkeiten üppigeren Wachsens oder gedrängterer Kraft im Mittelteil, höchste Reife oder zusammensinkendes Welken des lebendigen Organismus im Schlußteil; in allem Einheit in der Mannigfaltigkeit, Notwendigkeit in der Freiheit. Es sind die überpersönlichen Gesetze der reinen Musik,

---

[1]) Ein bedeutsamer Brief in der „Allgemeinen deutschen Bibliothek" (1788), als dessen Verfasser ich Forkel vermute, vergleicht Bachs und Händels Klavier- und Orgelwerke ganz vom Standpunkt der Bach-Überlieferung. J. F. Reichardt stellt sich in verschiedenen Vergleichen auf Seiten Händels, Rochlitz nimmt, bereits stärker historisch eingestellt, eine vermittelnde Stellung ein (Neuausgabe der Bach-Aufsätze von Rochlitz im Bärenreiter-Verlag 1926). Auch die unmittelbare Überlieferung der Bach-Händel-Zeit ist, wo nötig, herangezogen.

[2]) Vgl. des Verfassers „Geschichte der Fuge" S. 103ff.

die hier sich dem „Nachsinnen“ gestalten; und die Art, wie bei äußerster Sparsamkeit der Einzelgestaltung die Entwicklung und Belichtung des Hauptgedankens sich vollzieht, entscheidet bei der Beurteilung der individuellen Schaffenskraft.

Eine besinnliche Kunst also! Der Musikauffassung einer späteren Zeit, die sie als trocken, kalt und verstandesmäßig bezeichnete, hielt schon Rochlitz entgegen, daß diese Kunst wohl den Verstand besonders anrege und beschäftige, aber nicht den kalten, trockenen, sondern den lebendigen, entzündbaren, durchdringenden. Nur einem Denken also, das mit Herzkraft durchwärmt ist und das sich selbst so lebendig gemacht hat, wie es der lebensvolle Organismus eines solchen Werkes fordert, entschleiert sich sein offenbares Geheimnis.

„Händels Fugen sind gut, nur verläßt er oft eine Stimme; sie erstrecken sich nicht weiter, als höchstens auf vier Stimmen“, sagt der anonyme Beurteiler. Also das gerade Gegenteil Bachscher Formung. Was ist für Händel der Sinn der Fuge? Er benutzte sie nicht zum besinnlichen Entfalten rein musikalischer Gebilde. Schon die Themen weisen vom Musikalischen weg auf das Wort. Sie stammen oft aus Vokalwerken oder werden später dort als Themen zu Singfugen benutzt. Das Wort aber ändert die rein musikalische Plastik des Themas, die in Tonart und Form nur eine allgemeine Gefühlshaltung bestimmen kann, ins Ausdrucksvoll-Sprechende um. Reichardt, der ganz auf dem Standpunkte der Händelschen Fugenästhetik steht, hebt aus dem ganzen Fugenschaffen Bachs die F moll-Fuge aus dem 2. Teil des Wohltemperierten Klaviers als schöne, wahrhaft rührende Fuge hervor, weil man Worte der tiefen Trauer sehr gut auf das Thema singen könne.

Und so wie das Thema sind auch die ganzen Fugen. „Sie leben, alle Noten sprechen“, sagt Mattheson. „Fugues or Voluntarys“ nennt Händel diese seine Werke. Das englische Wort „freies Spiel“ sagt genug. Es sind im Grunde phantasievolle Improvisationen, in denen der Komponist sich Material zu größeren Werken zuarbeitet. Sie haben nie mehr als vier Stimmen, und auch diese sind kaum völlig durchgeführt. Immer wieder springt der Komponist aus der organischen Entfaltung in die freie Komposition, die fortspinnt, nicht wie das Thema und die Gesetze der Musik es fordern, sondern wie er selbst es will. Diese grundsätzlich andere Haltung erklärt auch das stärkere Vordrängen des Harmonisch-Klanglichen; das Taktgewicht wirkt stark gliedernd, die Bewegung staut sich in Fermaten; zweite Themen, thematische Arbeit zeigen sich keimhaft. — Aber gerade dadurch kann Händel von Mattheson auch als der Größte in der Komposition der Doppelfuge bezeichnet werden. Denn diese beruht ja nicht auf Steigerungen der kontrapunktischen Arbeit, sondern auf Durchdringung des Motivmaterials der Fuge mit tonalharmonischen Bezügen. Dadurch erst wird die meisterhaft zwanglose Vereinigung verschiedener Einfälle möglich. So ist auch ihre Wirkung von der der echten Fugen verschieden. Sie ergötzen — nach Worten Matthesons — den Zuhörer und halten Komponisten und Spieler warm. Von Bachs Fugen dagegen mußte Rochlitz sagen: „Er gibt die Sinnlichkeit zu reizen und zu ergötzen wenig. Der Phantasie bietet er zwar reichen, aber selten sie unmittelbar ergreifenden, vielmehr erst durch das Denken zu vermittelnden Stoff.“

So erfüllte Bach das Wesen dieser Gattung durch Rückverankerung ins Linear-Organische, Händel sprengte sie und setzte etwas Neues an ihre Stelle. Anders liegt es bei der Suite, die neuen Vergleichsboden schafft. Zum Aufbau des gesungenen oder gespielten Tanzes gehört Homophonie des Melodischen, Vorherrschen des Tonal-Harmonischen, gliederndes Gruppieren im Rhythmischen. Als jedoch die Tänze in die künstlerische Spielmusik eintraten, wurden sie stilisiert, die Formungsweise der großen Kunstmusik, wie wir sie oben kennenlernten, auf sie übertragen. Die vorgeschrittenste Stilisierung zeigt die Allemande.

Bachs Allemanden (man nehme als Beispiel etwa die in H moll der 3. französischen Suite) zeigen dementsprechend trotz völlig anderen Grundbodens alle Einzelheiten kunstvoll stimmiger Gestaltung. Schon die erste Zweitaktgruppe wird verschleiert, mit kleinen Entfaltungsmotiven völlig durchwoben. Sie sind so gebaut, daß sie eine ungebrochene Stimmigkeit erzeugen. Diese wird auch in den nächsten Takten mit den Mitteln der Sequenzierung und der komplementären Rhythmik so durchgeführt, daß das Gruppenprinzip hinter organischer Linearität völlig zurückgetreten ist. Der Grad der Stilisierung läßt in der Courante nach, steigt wieder zur Gigue; dazwischen stehen Tanzsätze, die in Fortspinnungs- oder gar Liedtypus die Gruppierung unverhüllter zeigen. Am deutlichsten in den Formen im französischen Zeitgeschmack, veranlaßt also durch die Gattung, nicht durch innerschöpferische Notwendigkeit.

Gerade die Händelsche Allemande werden wir dagegenstellen, um die Verschiedenheit zu fassen. Die Allemande der A dur-Suite etwa beginnt mit nahezu den gleichen Entfaltungsmotiven wie die Bachsche. Aber an den verschiedensten Stellen zeigt sich, daß die Homophonie nicht überwunden, sondern nur durch akkordliche Scheinpolyphonie aufgelockert ist; die Gruppierung ist wohl überbrückt, aber die Haupteinschnitte sind deutlich zu spüren. In der Courante ist noch bewußter auf strenge Linearität verzichtet zugunsten klanglicher Fülle und klanglicher Wirkung. So stehen diese Suiten stärker auf dem Boden des Zeitgeschmacks. Das wird von dem anonymen Beurteiler tadelnd festgestellt. Er lobt dagegen, daß in Bachs Suiten alles „original und verschieden“ sei. Mattheson dagegen empfindet die ungebundenere Stilisierung Händels wohltuend, er findet in ihr einen Geist, der alle Auswege der Harmonie (des strengen Satzes) dergestalt kennt und besitzt, daß er nur damit zu scherzen oder zu spielen scheint. Dort, bei Bach, steht also das Gesetz über dem Schaffenden, hier bei Händel der Schaffende über dem Gesetz.

Am schärfsten aber muß dieser Gegensatz sich auf dem Gebiet der Orgelmusik zeigen. Sie war Bachs eigenstes Gebiet. Die Orgel mit ihrem Übermenschen-Atem, ihrem langanhaltenden, raumerfüllenden Tone, ihrer vielfältigen Farbigkeit und gewaltigen Ausdehnung des Tonreiches durch Register, Manuale und Pedal war seiner Musik am angemessensten. Hier herrschten die Formen der alten Musikgesinnung: Präludium (Tokkata), Fuge und die Form der Variation; endlich die Choralvorspiele als die letzten Träger der Cantus-firmus-Technik der alten Motettenkomposition.

Aber nicht so sehr als Komponisten, denn gerade als Spieler kannten die Zeitgenossen Bach und waren sich bewußt, daß in ihm die vergehende Tradition

des 17. Jahrhunderts noch einmal gipfele. Das hatte bereits Reinken ausgesprochen, und auch die Schilderung der Orgel-Improvisation Bachs bei Forkel[1]) erweist es ganz deutlich. Ein Thema blieb der Stoff, wenn er auch zwei oder mehr Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst verwandte er es zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk, dann mit kunstvoller Registrierung zum Trio- und Quatuor-Spiel. Dann folgte ein Choral, „um dessen Melodie wiederum das erste Thema in drei oder vier verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herumspielte." Der Beschluß wurde mit vollem Werk durch eine Fuge gemacht, worin das erste Thema noch einmal verarbeitet wurde und je nach Beschaffenheit ein oder zwei neue beigemischt wurden.

Der alten Tradition gehört auch seine Registrierkunst an; daß sie den Zeitgenossen bereits fremdartig und ungewöhnlich erschienen sei, berichtet Forkel nach einem Briefe Ph. E. Bachs; aber auch daß die Orgel gerade so am besten geklungen habe. Das lag daran, daß er ganz im Sinne der Orgeltradition des 17. Jahrhunderts „jeder einzelnen Orgelstimme eine ihrer Eigenschaft angemessene Melodie gab" (Forkel), dadurch aber auch „neue Verbindungen dieser Stimmen" erzeugte, daß er endlich auch Verständnis und Vorliebe für Rohrwerke hatte, welche gerade die Eigenart der älteren Orgel ausmachten[2]). — Im Ganzen war, wie aus der Beschreibung Forkels klar hervorgeht, sein Spiel eine gebundene, besinnlich gestaltete Improvisation. Es war Musik um ihrer selbst willen, ohne Wirkung und nicht auf Wirkung abgestellt, für einen Hörerkreis nicht bestimmt.

Händels Stellung zu Orgel und Orgelspiel ist der Gegenpol. Seine Orgelkompositionen entstanden nicht für die Kirche. In den Zwischenakten der Oratorien pflegte der Meister frei auf der Orgel zu phantasieren. Ja, diese Improvisationen zogen die Hörer oft mehr an als die Oratorien. Sie erschienen rücksichtsvoll ihrer Fassungskraft anbequemt; Kenner aber sagten, daß es der „eigentliche Orgelstil" nicht mehr sei. Das zeigt auch die Form, der selbst bei der Veröffentlichung die Möglichkeit der Improvisation bewahrt blieb. Wer Händel als Spieler hörte, rühmte daher jenseits der bewundernswerten technischen Beherrschung des Instrumentes seine „unbegrenzte Einbildungskraft und die Fruchtbarkeit seines Erfindungsvermögens". Hawkins erzählt, daß Händel begann mit einem freien Präludium, welches sich in einer langsamen feierlichen Folge in das Ohr einstahl; das Ganze blieb völlig verständlich und hatte den Anschein großer Einfachheit. Dann folgte das Concerto selbst, das er „mit einem Grade von Geist und mutiger Sicherheit ausführte, dem niemals einer gleichzukommen sich vermaß".

Hier also Musik für ein Publikum, improvisiert aus der Empfindung des Augenblicks, darum aber zugleich auf Wirkung (und Beifall) eingestellt. Ganz folgerichtig spricht Hawkins im Gegensatz zu Forkel von der Wirkung des Händelschen Spiels: „Zu den Zeiten, wo die Musik noch weniger allgemein verbreitet war, als sie es jetzt ist, waren manche, sowohl Männer als Frauen, naiv

---

[1]) „Über Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke", Neuausgabe, Augsburg 1925, S. 40.

[2]) Vgl. W. Gurlitt, „Die Wandlungen des Klangideals der Orgel im Lichte der Musikgeschichte". Freiburger Tagungsbericht 1926, S. 11ff.

genug zu gestehen, daß ihnen der Sinn dafür fehle, indem sie sagten: „ich habe kein Ohr für Musik"; und ebensolche Personen, welche, wären sie sich selbst überlassen geblieben, die Aufmerksamkeit anderer durch Geschwätz unterbrochen hätten, wurden durch Händels Spiel nicht nur in Stille und Entzücken versetzt, sondern waren auch gewöhnlich die lautesten im Beifallklatschen."

Dieser Einstellung zur Musik entsprach auch die Orgel Händels. Bachs Instrument zu besinnlich webender Improvisation war die Orgel; nach ihrem Vorbild nahm das Cembalo Manuale, Register, Pedal an. Der Boden des Händelschen Fantasierens aber war im Grunde das Cembalo. Ihm entsprechend hatte die Orgel Händels kein Pedal. Alle musikalische Gestaltung war in das Griffvermögen des Spielers gelegt; der stand über der Musik, die er hervorbrachte. Unser anonymer Beurteiler von 1788 erzählt, daß Burney Ph. E. Bach gebeten habe, auf der Orgel zu spielen. Und da dieser einwandte, daß er das Pedal nicht spielen könne, soll jener gelacht und gesagt haben, das Pedal sei nicht nötig. Daß Bestand, Zusammenstellung und Verwendung der Register an einem solchen Instrument von der oben für Bach erwähnten völlig verschieden ist, liegt auf der Hand. — Vom Cembalo hat die Orgel dieser Art wohl auch die Schwellvorrichtung, den heutigen Jalousieschweller, übernommen. Er war zu Händels Zeit in England erfunden worden, Händel kannte die Erfindung und interessierte sich für sie. Eine Beschreibung der Einrichtung schickte er nach Deutschland, und Burney, sein jüngerer Zeitgenosse, forschte auf seinen Reisen in Deutschland überall, ob ein Schweller an den Orgeln vorhanden sei. Auch dieser gehört also als Begleiterscheinung und Folge zum Wesen der Händelschen Orgelkunst. Denn man kann damit „eine kantable Melodie am ähnlichsten ausführen".

So führt diese Betrachtung schließlich zu einer völlig verschiedenen Qualität der Melodiebildung beider Meister. Als Vergleichsboden bietet sich die Kammermusik, aus der wir nur solche Gattungen wählen, die in beider Schaffen sich vorfinden. Gerade das Gebiet der Triosonate für zwei Instrumente und Klavier, oder für ein Instrument und Klavier, welch letzteres dann zwei obligate Stimmen führt, ist deshalb so aufschlußreich, weil die Waffen nahezu gleich sind. Bei Bach wie bei Händel reale Dreistimmigkeit, Auswechselbarkeit der Tonquelle (gerade Händel sagt ausdrücklich: Für Blockflöte, Oboe oder Violine), gleiche Form.

Versuchen wir außerdem an einer Sonate in gleicher Tonart (etwa E dur) die Verschiedenheit abzuwägen. Bach schlägt beim Adagio schon durch die Gestaltung der Cembalobegleitung eine ganz klargeprägte Ausdruckshaltung an, der weiterhin nichts hinzugefügt noch weggenommen wird. Die Melodie des Instrumentes erhebt sich als oberste Stimme im Gesamtgefüge, ganz in dasselbe eingeordnet wächst sie doch zu großer Selbständigkeit und Tiefe. Die Gruppengliederungen sind in der schier endlosen Fortspinnung nur als neuerreichte Ebenen des Geschehens fühlbar. Die Stimmen haben im Entfalten einen unsanglichen Charakter durch ihren übermenschlichen Atem, im Grunde sind sie im Hinblick auf das einzelne Instrument ja auch uninstrumental, abstrakt; das Instrument selbst ist nichts als Stimmträger.

Händels Cembalopart trägt typische Züge. Sein Adagio ist vor allem auf die Schönheit der einzelnen Oberstimme gestellt. Auch diese ist nicht völlig eigen geprägt, hat deutliche Spuren des Zeitstils. Aber an der Bachschen gemessen ist sie unverkennbar kurzatmiger; die Gruppen sind stark abgesetzt. Das aber ist gerade das Sinnfällige, Menschennahe an ihr; sie hat unseren Atem. Bezeichnenderweise sind Themen oft aus Vokalkompositionen entlehnt, oft in solche übernommen.

Dasselbe Bild beim Allegro. Der freie spielerische Zug ist beiden Meistern gemeinsam. Doch die Fortspinnung wächst bei Bach, gruppiert bei Händel. Und wo Bach auch stärker absetzt, da ist er Händel an Großzügigkeit und Wandlungsfähigkeit der Gruppierung überlegen. Das wirkt auch auf den Klavierpart, der bei Bach durchaus zweistimmig, bei Händel oft stark harmonisch stützend ist. Bach ist deshalb nicht höher, sondern anders zu bewerten. Ihm ist die Gestaltung im rein Musikalischen das Wesentliche, seine Melodie und seine Form benimmt uns den Atem. Händel ist eher unsere Welt; die sangliche, faßliche Linie spricht uns beim Hören unmittelbar an. Dieser Gegensatz aber wird bei unserem anonymen Bachfreund zum Vorwurf gegen Händel, daß dessen Melodien „platt und für unsere Zeiten viel zu einfältig“ seien. Er bezieht das besonders auf die Arien mit Veränderungen, deren Themen ja die Verschiedenheit der Einfallsqualitäten in besonderer Zuspitzung zeigen müssen. Bachs Melodiebildung erscheint ihm dagegen „original“ in demselben Sinne, wie schon der Nekrolog von Bachs Melodien sagte, sie seien „sonderbar, doch immer verschieden, erfindungsreich und keinem anderen Komponisten ähnlich“.

Auf „Gestaltung“ bei Bach, „Erfindung“ bei Händel spitzt sich der Gegensatz zu, wenn wir die Orchesterkonzerte betrachten. Schon das äußere Schicksal der brandenburgischen Konzerte Bachs ist typisch. Auf Bestellung geschrieben, schlummern sie in einer Bibliothek; wir hören nichts von großen zeitgenössischen Aufführungen und Erfolgen. Ihrem Werte nach aber sind sie Gipfel und Ende der Gattung. Die Themen sind Allerweltsthemen, aber sie zeigen in ihrer Entfaltung nicht nur den zu höchster Freiheit entwickelten Formgedanken des Konzerts, sondern sind im Grunde die reinste Offenbarung des kontrapunktischen Stiles Bachs. Unter seinen Händen ist die italienische Formhülse des Konzerts ein Organismus geworden. Sie zeigt eine Freiheit des Verfügens über die rein musikalischen Entfaltungsmöglichkeiten der Stimmen, eine Kunst der Gruppierung und Registrierung im Dienste der Form, wie sie Klavier und Orgel kaum ermöglichten. So konnte gerade an diesen Werken Schweitzer zu seiner tiefsten Charakteristik des Bachschen Stiles vordringen. Händel hat keine Gattung in ihrem Gesetz erschöpft, sondern mit jeder geschaltet, wie er es wollte. Seine Konzerte binden sich gar nicht an eine feste Form, sie sind bald Kirchensonaten, bald Suiten, bald Sinfonien. Der Zusammenhang mit der Oper ist nicht ohne Einfluß darauf. — Nirgends aber wirkt Händel durch tieferes besinnliches Eindringen in die gestaltenden Kräfte des Form-Organismus weiterbildend, neuschaffend, wie es Bach getan. Denn sein Augenmerk ist gar nicht auf die Form gerichtet, sondern auf die Fülle und Unmittelbarkeit der Gedanken (Themen). Das bekundet ja auch die

ausbruchartige Schnelligkeit, mit der diese Werke geschaffen worden sind. Darin liegt ihr Reiz, aber auch ihre Ungleichwertigkeit, die Händel selbst empfand, darin aber auch der Grund ihrer Beliebtheit bis auf den heutigen Tag, der meist grob verfälschenden Aufführungsart zum Trotz.

Die knappste Fassung, die Rochlitz für die Verschiedenheit der Instrumentalmusik beider Meister fand, war die: Bach hat mehr Tiefe des Geistes, Händel mehr Fülle der Seele. Bach, so will er sagen, schuf seine Instrumentalpolyphonie noch mehr aus der Welt der reinen Musik heraus, dort wo im unendlich bewegten Leben des Geistes noch das Musikalische in seiner aus sich selbst weltgestaltenden Macht[1]) erlebt wird. Das meinte wohl auch Goethe, als er sein Bach-Erlebnis aussprach. — Für Händel ist die Musik mehr Ausdruck des Seelischen, sofern darin der einzelne Mensch sich selbst als ein abgeschlossenes Wesen erlebt. So sucht er das „Ausdrucksvoll Sprechende“ in der Musik zu gestalten. Die Art, wie das in dem Ineinander der musikalischen Elemente, in dem Verhältnis zu den Gattungen sich ausdrückt, zeigt, daß Verlust und Gewinn sich die Wage halten. Dort alte Spiritualität der Musik, die den Menschen trug, aber nicht ganz zur Freiheit kommen ließ, hier stärkere Freiheit und Gewinnung unerhört neuer menschlicher Ausdrucksreiche für die Musik, erkauft durch stärkere Leibgebundenheit der musikalischen Elemente. Indes schon Rochlitz prägte vorsichtig darin nur den polaren Richtungsgegensatz beider Meister aus. Zu den feineren Verschiedenheiten im weiten Zwischengebiet führt nun die Betrachtung der Vokalmusik.

Denn mit dem bloßen Gegensatz instrumental-vokal fassen wir die Meister noch nicht in ihrem Wesen. Auch die Motettenkunst des 16. Jahrhunderts war wortverhaftet, in dem Sinne der schönen Worte Otts in der Vorrede zu den „115 guten und newen Liedern“ (1544): „Die (Motetten) haben ein' solche Art, wer die Wort verstehet, das er mit seinen gedanken stil stehen, und den worten muss nachdenken, da sonst, wo ers für sich allein lese, für über rauschen und der wort nit also würde achtung nehmen.“ Als heilig erlebt wirkte das in der Choralweise klingende Wort (als cantus firmus oder Nachahmungsmotiv) im Hörer seelenaufschließend, wie vorher im Schaffenden. Denn dieser hatte es ja „ausgelegt“, hatte ihm einen Seelenleib gegeben im besinnlichen Weben der selbständigen, aber bereits in ein Klanggeschehen eingebetteten Stimmen. Aus dieser andächtigen Vokalität der Motetten, „stilus gravis“ wird sie in der Schule H. Schützens[2]) genannt, erwächst im 17. Jahrhundert das üppig wallende linear-kontrapunktische Stimmgefüge der Instrumentalmusik. Die Orgel vor allem ist Erbe der alten geistigen Zucht des Kontrapunkts; in der Linien-Plastik leben seine überpersönlichen Gesetze fort; als sie entgleiten, zu Ende des Jahrhunderts, stellt sie — wie wir sahen — Bach noch einmal in alter Reinheit und Stärke her.

Inzwischen ist die Kantate entstanden. Sie zeigt äußerlich die Sprengung des alten Chorgefüges, durch Verselbständigung konzertierender Stimmen, Ver-

[1]) Vgl. „Geschichte der Fuge“ S. 113.

[2]) Zum Folgenden und zum Schluß vgl. Müller-Blattau, „Die Kompositionslehre Heinrich Schützens“ (1926), besonders S. 17ff.

festigung des Basses zur Fundamentalstimme, gleichberechtigte Mitwirkung von Instrumenten, Zusammenfassung des harmonischen Geschehens auf dem Generalbaß-Instrument. In ihrer inneren Fügung verfestigt sich der geistig-gedankliche Organismus der Linie zu typischen „Figuren“ der Seelenbewegung, gezeugt am tragenden Ausdrucksworte, die entsprechend auch oft als Sinnbilder bloß physischer Bewegung auftreten können. — Auch in anderer Beziehung drängt die Kantate zur Zeit Bachs aus objektiven Bindungen ins Seelisch-Ausdrucksvolle hinein. Gerade die Jahrhundertwende bezeichnet bekanntlich das Eindringen der freien Dichtung in die Kantate; Bibelwort und Kirchenlied fallen, mit ihnen im Grunde auch die Berechtigung des Chores. Und es dauerte nicht lange, da verdrängte der eindringende Opernstil die Bindung an den Jahresfestkreis; ein letzter Schritt geschah gerade durch Mattheson: die Einführung der subjektiv-affektischen Frauenstimme an Stelle der herben Objektivität der Knabenstimme. Inmitten dieser Entwicklung vollbringt Bach auch hier die Rückverankerung der Kantate in Schriftwort und Kirchenlied; der Vokalchor erhält neue Daseinsberechtigung. Aber zwischen diesen Angelpunkten stehen auch die neuen Formen des Rezitativs und der Arie.

Beide stammen aus der gegenpoligen Sphäre, der Oper. Hier war die Verleiblichung der Musik vollzogen; in den Personen der Bühne ist innere Seelengebärde Gestalt geworden, es sind Menschen, aber noch nicht individuelle Charaktere, sondern Stimmtypen, als solche nur Träger bestimmter menschlicher Eigenschaften; die Menschenseele erscheint gewissermaßen auseinandergelegt in die Fülle ihrer Möglichkeiten. Eine neue Vokalität muß sich hier bilden, eine, die nicht als heiliges Wort an den Menschen herantönt, sondern eine, die er selbst hervorbringt, in der er als Mensch ganz darinnen ist. — Hier war Händels Bereich; hier griff er ein. Und seine Tat war nun, das Leibverhaftete dieses Gesanges durch seine Musik durchscheinend zu machen für das Ewige im Menschen, und andererseits die Stimmen aus ihrer notwendigen Vereinzelung wieder zusammenzuscharen zum Gesamtmenschen, zur Menschheit. So steht am Ende seiner Entwicklung das Oratorium, ohne sichtbare Handlung, musikalisch wurzelnd im Chor. Die Oper ist im Grunde hier schon überwunden.

Das Rezitativ ist nicht nur eine Gattung, sondern das Stilprinzip der neuen Vokalität, wie sie bereits im 17. Jahrhundert als Gegenpol der alten besteht. Sie ist „erfunden, eine Rede in Musik fürzustellen“, sagt Schützens Kompositionslehre. Das Menschenwort ist ja nicht tonlos, jedes Wort ist im Grunde ein Motiv, je nach der Stellung im Satz in Melodik und Gewicht sich wandelnd. Auch die ganze Satzmelodie kann man in ihrem Verlauf nach Tonhöhe, nach Takt bestimmen; sie ändert sich im Gesamtbogen und in der Schattierung des Einzelnen je nach der Gefühlsbetonung des Sprechens. Ein plastisches Figurenwerk also auch hier; doch folgt es nicht überpersönlichen, rein musikalischen Gesetzen, sondern dem leiblichen Ausdrucksvermögen; es atmet mit dem gesprochenen Wort, das feinste Seelenregungen deutlich werden läßt. — Die Hauptebenen des seelischen Geschehens sind in der harmonischen Entwicklung noch stärker versinnbildlicht, so dient das Rezitativ auch der Überleitung von Zustand zu Zustand, wie er sich entsprechend in der Haupttonart der Arie ausprägt.

Bachs Rezitativ ist schwingende Linie, sein Takt ist rein zählend, nicht wägend. Und doch eine Linie, die unter stärkstem Gefühlsdruck steht, die ein „übermächtiges Ergriffensein“ (Abert) zeigt. Denn Bach hat seine Seele ganz in den Gegenstand hineinergossen, aber nicht als Einzelmensch, sondern als gläubiger Christ. Es sind, wie sich oft stärker noch im Accompagnato zeigt, unnatürliche Formen der natürlichen Betonung; die Seele, nicht der Leib des Wortsatzes ist wiedergegeben. So steht es ja auch bei den vierstimmigen Chorälen; Bach harmonisiert mit der Weise die Worte in ihrer seelischen Bezogenheit, Frühere (und auch Bach anderweitig) kontrapunktierten die Weise, machten dadurch ihr Geistiges transparent.

Ganz anders Händel. Das Rezitativ seines Oratoriums — nur dieses können wir hier in Vergleich stellen — ruht zunächst auf dem Taktgewicht. Versuchen wir uns die Einzelmotivik lebendig zu machen, so führt, was bei Bach kaum möglich, schlichtes Sprechen geradeswegs zur Händelschen Form. Zurückhaltend, zuschauerhaft gestaltet Händel, im Gegensatz zu Bach, der gefühlsmäßig ganz in seinem Gegenstand aufgeht. Händel hat „Pathos der Distanz“. Das tritt, wenn wir Rezitative gleicher oder ähnlicher Gefühlslage aus dem Messias bzw. einer Passion gegenüberstellen, schlagend deutlich zutage. Selbst im Accompagnato ist das der Fall, wo doch der Seelengrund des Harmonischen stärker, selbständiger zu leben, die melodische Linie aus eigener Kraft zu schwingen beginnt. Und da das Accompagnato musikalisch doch nur Vorstufe zur Arie ist, so muß sich in dieser Gattung die Verschiedenheit noch eindeutiger auswirken.

Die Arie ist zunächst der große Gegensatz des Rezitativs. Dort ist Entwicklung, in ihr Zustand; dort herrscht Wortausdruck im Einzelnen, in ihr das ganz im Musikalischen beschlossene Entfaltungsgesetz der Form, das im Gegensatz zur Deklamation die Mittel der Wortwiederholung und der Koloratur zu Diensten hat. — Bei der Arie Bachs gehen (ähnlich wie bei seiner rein instrumentalen Kammermusik) Instrumente und Singstimmen gleichgeartet nebeneinander; sie stehen zueinander im Verhältnis der Stimmen eines kontrapunktischen Gefüges. Vom figürlich-plastischen Thema geht die Singstimme aus, die Fortspinnung aber folgt musikalischen Gesetzen; auch die Koloratur bringt Steigerung des Affekts nur als Steigerung der Linienplastik. Wie stark ihr abstrakter Charakter als Seelenbewegung von Bach doch gefühlt wird, zeigen die vielen Entlehnungen innerhalb des eigenen Schaffens, welche die ursprünglich figürliche Bedeutung des Themas aufgeben oder verleugnen. Im Ganzen ist durch diese Gestaltung der Arie bereits gegeben, daß Bach die Gattungen niemals vermischt.

Händel seinerseits ist geradezu bestrebt, die Grenzen des Recitativo secco, accompagnato und der Arie zugunsten der Wahrheit des seelischen Ausdrucks, der Ineinander, nicht Nebeneinander verlangt, zu verwischen. Das, was er in der Arie sucht, ist eine Motivsprache, die über die „zärtliche und schöne“ Melodie der Italiener, die der „Gemütsbewegung“, und die „prächtige“ Melodie der Franzosen, die der „Ergetzlichkeit“ dient[1]), hinaus jede Gestalt und jede

[1]) Mattheson in seiner Übersetzung der Lebensbeschreibung Händels S. 129, Anm.

Situation so trifft, daß man sie danach nie mehr vergißt. Vom Wort her (in „echter Deklamation") wird der Affekt in ein kurzes, schlagendes Motiv gefaßt. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Eigenart der englischen Sprache ihm da aufs beste entgegenkam. Und nun folgt, wie es schon Reichardt in den Analysen seines „Musikalischen Kunstmagazins" trefflich beschreibt, nicht eine kontrapunktische, sondern eine thematische Entwicklung. In sie ist auch die Koloratur einbezogen, sofern diese nicht etwa als Sänger-Improvisation den Ausdruck der melodischen Hauptlinien noch unterstreicht. Überaus lehrreich ist es, auch bei Händel die Entlehnungen zu verfolgen (ein Beispiel bei Chrysander I, S. 196), wie er durch ganz geringe, aber treffende Änderungen ein Thema für einen anderen Ausdruckskreis zurichtet. Wahrheit, nicht Kunst der Entwicklung, wird gesucht!

Ihr dient auch Händels instrumentale Begleitung der Arien. Es ist nicht allein die allgemeine Geschmeidigkeit seines Orchestersatzes, nicht allein seine genaue Kenntnis der Ausdrucksbedeutung eines jeden Instrumentes, von der er in der kleinen Cäcilienode eine so liebliche Probe gibt. Die Eigenheit und Zweckmäßigkeit liegt tiefer, liegt zunächst an seiner Kunst, die Instrumente an der motivischen Entwicklung teilnehmen zu lassen, in ihnen auch wohl ein Motiv fortlaufend durchzuführen, dadurch die Bewegung im Fluß zu halten, den Gesamtausdruck zu verstärken und die Zwischenspiele sinnvoll und wahr zu gestalten. Die Stimme wirkt demgegenüber frei und unbedeckt; sie wird nur gestützt und mit Licht und Schatten versehen. — Die neue Vokalität erreicht hier einen ersten Gipfel. Denn Händel will auch hier nur treffend und entschieden darlegen. Es ist jener Grundunterschied zu Bach, den Rochlitz so ausspricht[1]: „Was Händel zu bearbeiten sich vorgesetzt, das ward vor ihm in vollstem Maße lebendig; er sahe es, als eben in der Welt vorgehend: und wie es so war, wie es so vorging, in Tönen darzustellen, daß es auch vor dem empfänglichen und achtsamen Zuhörer lebendig, anschaulich, vorgehend würde, und der Zuhörer es gleichsam mitdurchlebte: das war sein regstes Bestreben." Diese zuschauende Bewußtseinshaltung ist es zugleich, die Händel mit Shakespeare[2]) verbindet. Daß Händel gerade nach England ging, wird von hier aus geistesgeschichtlich zu begründen sein. — „Was Bach zu bearbeiten übernahm, wurde allerdings auch lebendig — aber in ihm; er fühlte es in seinem bewegten Gemüt; und wie er es da fühlte — eben Er, wie er war — also in Tönen auszudrücken, daß es auch in dem Gemüte des empfänglichen, achtsamen Zuhörers lebendig würde, und er es mitfühlte: das war sein regstes Bestreben." Rochlitz fühlt sich bei Händel an Rubens, bei Bach aber an Dürer erinnert. Denn Bach erreiche den Ausdruck des Großen vor allem durch die tiefe Entwicklung und unerschöpfliche Kombination des einfach Erfundenen. Damit ist die Verschiedenheit gleichsam von innen, von der Zwischensphäre der Pole aus erfaßt. Bei Bach die Einbettung des Seelischen in das lebendige Kraftreich des Rein-

---

[1]) „Für Freunde der Tonkunst" IV, S. 106.

[2]) Zu dieser Parallele, die bereits 1868 Gervinus, wenn auch sehr einseitig, gezogen hat, vgl. des Verfassers demnächst erscheinende Abhandlung „Herder und Reichardt. Der Beitrag des deutschen Ostens zur Musikauffassung der Goethezeit".

Musikalischen mit seinen geistigen Gesetzen, Gemüts- und Verstandeshaftes also vereint; bei Händel Streben nach Hinausführen des Seelischen in eine bewußtseinsklare, fast sinnliche Gegenwart.

Denn die Abkehr von dem Gegenständlichen der Oper führt bei Händel nur zu einer Steigerung der Klarheit und Vertiefung der Dramatik: Weltenmächte, Völker und Zeiten werden gegeneinander geführt. So greift er wieder zum Chor. Aber hier, wo er sich scheinbar Bach wieder nähert, entfernt er sich am weitesten von ihm. Die großen Chorsätze der Passionen und Kantaten Bachs führen zur H moll-Messe, dem Gipfel seiner Chorkunst. Vom alten liturgisch gebundenen Wort wird er inspiriert zu völliger Instrumentalisierung der Stimmen, wenn wir nach dem oben Gesagten die lineare Plastik der zeitgenössischen Instrumentalkunst als die letzte Möglichkeit sehen, schaffend sich in das in sich selbst beschlossene Reich der reinen Musik zu erheben. Anders gewendet könnte man ebenso von einer letzten Erneuerung der alten Motettenkunst sprechen. Es ist dabei besonders bemerkenswert, welche Stücke der Messe aus anderen Werken entlehnt sind; es sind die, in denen er eine typische seelische Haltung zu gestalten hatte. Aber „das Großartige und das Innige durchdringen sich nicht“ (Schweitzer). Unnahbar stehen in Thematik und Gesamtform daneben die Stücke, in denen das Gewaltig-Objektive des Glaubens musikalische Gestalt wird, in denen Bach, der Dogmatiker, die Musik ins Reich des tragend Religiösen zurückverankert.

Daneben nun Händel, der große Heide, der auch den heiligen Bindungen (Messias) als freier, selbstbewußter Mensch gegenübersteht, den der liturgische Text des Te Deum so wenig lockte, daß er eine fremde Komposition überarbeitete. In dem Streben im Oratorium über die Oper hinaus den Menschen in seinem Unvertretbaren, Ewigen noch tiefer zu fassen, weitet er das Menschliche zum Menschheit-Umfassenden. Dessen Träger ist der Chor. Die Singfuge erhält hier einen neuen Sinn als Ausdrucksform des Menschheitlichen. „Man stelle sich ein Volk vor,“ sagt Forkel (Gesch. d. Mus., Einl. § 92), „welches durch die Erzählung einer wichtigen Begebenheit in Empfindung gesetzt worden ist, und denke sich nun, daß ein Mitglied desselben, vielleicht durch die Stärke seiner Empfindung zur Äußerung desselben zuerst hingerissen, einen kurzen, kräftigen Satz als Ausdruck seines Gefühles anstimmt; wird nicht dieser Ausbruch seiner Empfindung nach und nach die sämtlichen Glieder dieses Volkes ergreifen, wird ihm nicht erst eines, dann mehrere, und zuletzt die meisten nachfolgen, und jedes den angestimmten Gesang, zwar nach seiner eigenen individuellen Empfindungsart modifizieren, im Ganzen aber dem Hauptgefühl nach mit ihm übereinstimmen?“

Und später folgert er, daß also diese mannigfaltige und künstliche Verwebung der vollkommenste Ausdruck der Empfindungen aller Glieder eines Volkes sei, die erst nach und nach entstehen, sodann aber in einen allgemeinen Strom sich ergießen. — Und während im Bachschen Fugentypus die Homophonie als eine Schwächung der linear-kontrapunktischen Gestaltungskraft bewertet werden müßte, erscheint in Händels Chorsatz die Homophonie als höchste Steigerung. In ihr wird die Gesamtheit als einzige Persönlichkeit gefaßt, im

Sinne jenes Goethe-Wortes, daß zusammen erst die Menschheit der wahre Mensch sei!

So steht Händels Chorkunst nicht als rückwärts gewandt in seinem Schaffen abseits, sondern alles Erworbene fließt darin zusammen. Seine Sing-Fugen bedürfen nicht eines Kenners, der die Sprache der Fuge versteht, sie haben so viel „Gegenwart und Anschaulichkeit", daß man nur „Sinn für die Tonkunst überhaupt zu besitzen und ein gesammeltes Gemüt mit zu bringen braucht" (Rochlitz). Denn ihre Eigenart liegt in den kurzen sprechenden Themen, den kurzen Kontrapunkten (auch hier ist die Schlagkraft der englischen Sprache nicht zu verkennen), dem „natürlichen" Gang der Stimmen, der Klarheit der Wiederholungen, die in allen Versetzungen wieder dieselben Worte erhalten. — Merkwürdig genug, daß diese Setzweise in ihren Grundzügen Bach nicht fremd war, er hat sie verwandt, sogar mit einer gewaltigen Unisono-Wirkung — in den Volkschören der Passion, in einer Sphäre also, die unterhalb der durch seine Kunst zu gestaltenden des Christus und der Gläubigen liegt. So verwendet er auch, während Händels Gesänge ins Volk dringen und auf den Straßen gesungen werden, das Volkslied in der Bauernkantate als musikalisches Kennzeichen eines niederen Standes, das abgelehnt wird zugunsten der „städtischen" Arie. Die Sphäre der „Liederchen", des Rein-Menschlichen in der Musik, liegt für ihn außerhalb des Gesichtskreises, für Händel ist sie der Angelpunkt. Denn Bach wollte nur schaffen, ganz webend in dem innerlich Gehörten dieses um seiner selbst willen gestalten; Händel wollte wirken, das innerlich Geschaute so hinstellen, daß es die Menschen bessere.

Von hier aus gesehen verstehen wir nun das Weiterleben der Werke beider Meister, das Ph. Spitta bereits in seinem Festaufsatz 1885 beschrieben hat („Zur Musik", S. 59). Händels Werke wirkten weiter, zuerst in England, dann in Deutschland, wo sie eine Generation später ein öffentliches Musikleben zu schaffen halfen. Seine Persönlichkeit wurde schon 1760 durch eine Biographie verewigt. Der Klassik wie der Romantik war er vertraut, wenn auch nur in wenigen, immer wieder aufgeführten Werken. — Bach trat bis 1830 völlig hinter Händel zurück. Als dann auch seine Zeit kam, verengte die Romantik das Verstehen seiner Kunst. Inzwischen hatte die erwachende Musikwissenschaft mit den Gesamtausgaben und Biographien den Weg zum ganzen Bach und Händel gebahnt. So konnte unser Jahrhundert ihrem Bilde neue Seiten abgewinnen. Rückschauend wissen wir nun, daß wir damit auf dem rechten Wege sind, daß Bachs Werke, um unter uns geistkräftig weiterzuleben, des Studiums und der Versenkung, Händels Werke aber, um unter uns menschenbildend weiterzuwirken, guter Aufführungen bedürfen. Für uns heißt das Problem also wirklich „Bach und Händel".

Auf seine geschichtliche Bedeutung verwies bereits Spitta, als er 1885 aussprach, daß die hauptsächlichsten Kunstideale Händels und Bachs bei Schütz noch als Einheit zusammengeschlossen vorlägen. Wir lernen also an ihrer Polarität zugleich die gewaltige Spannweite der deutschen Musik des 17. Jahrhunderts kennen und verstehen, die beide im Prinzip noch ungetrennt umfaßte. Sie war zu Ende, als in Bach und Händel die beiden Pole auseinander klafften.

Losgelöst aber von aller Zeitbedingtheit, erscheinen sie uns als eine Zweiheit, in welcher der einheitliche Genius der Tonkunst sich lebenschaffend und steigernd bewegt. Die Entwicklung der Musik von jener bis in unsere Zeit ließ uns die Musik als Ausdruck des Menschen, seines Niedrigsten wie seines Tiefsten und Edelsten voll durchleben. Aber gerade die größten Meister dieser Musikgesinnung, Beethoven und Bruckner, haben in ihren reifsten Werken gezeigt, daß, wer in rechter Weise das Menschliche in der Musik erlebt und künstlerisch wahr ausspricht, es wieder durchscheinend machen kann für das Geistige, d. h. in neuer Weise zum Erleben und Gestalten des Reiches der reinen Musik, des Musikalischen in seiner aus sich selbst weltgestaltenden Macht gelangt. Beide Bereiche gilt es heute in der Musik in fruchtbarer Wechselwirkung zu erleben. So ist das Problem „Bach und Händel" geradezu ein Sinnbild für die keimende Musikgesinnung unserer Zeit.

Grundfragen der Musikästhetik

Von

Heinrich Besseler

Nicht ohne Grund pflegen musikästhetische Betrachtungen mit einem Hinweis auf die Unklarheit der Grundbegriffe zu beginnen. Zugegeben, daß es hier um die Fundamente besonders schlecht bestellt ist, daß kein Gebiet von seiten der allgemeinen Ästhetik und Kunsttheorie so vernachlässigt wird wie die Musik, und daß infolgedessen der musikästhetische Begriffsbestand an Fülle und Intensität der Durcharbeitung viel zu wünschen übrig läßt — dies alles zugegeben als eine Frage des Mehr oder Minder: das Problem der Grundbegriffe bleibt davon unberührt. Grundbegriffe sind stets klärungsbedürftig. Sie sind es nicht nur kraft alten Gewohnheitsrechtes, sondern wesentlich, sofern sie dem „System", der in sich geschlossenen und tradierbaren Lehre angehören. Irgendwann einem Erlebnis entwachsen, dessen Fülle sie nicht zu bewahren vermögen, verblassen sie zur gangbaren Formel, werden als Stichworte schulmäßig geprägter Meinungen bekämpft, mißverstanden, bewußt umgedeutet oder unmerklich mit neuem Sinn erfüllt, während das ursprünglich Erschaute oft genug längst vergessen und überwuchert ist. Je umfassender ihre Bedeutung, um so mehr entgleiten sie allmählich der Sphäre rein sachlicher Erkenntnis, werden zum künstlerischen Programm, zur Parole ästhetischer und weltanschaulicher Parteinahme. Wer sich heute mit Begriffen wie Form, Inhalt, Ausdruck ernstlich auseinandersetzen will, dürfte auf rein ästhetischem Wege, ohne Stellungnahme zu den Kämpfen der Wagnerzeit, kaum zu Rande kommen. Und dies verallgemeinert: eine methodisch zu verantwortende Kritik der Grundbegriffe hätte deren Geschichte rückwärts zu verfolgen, ihre Mißverständnisse, Umdeutungen und Verholzungen aufzuweisen, dem Zusammenhang mit künstlerischen und philosophischen Grundpositionen nachzuspüren, um vielleicht schließlich zu den Quellen ursprünglicher Anschauung vorzudringen. Es wäre die kritische Geschichte der Musikästhetik, die uns noch völlig fehlt.

Diese Forderung sei nur ausgesprochen, um dagegen abzugrenzen, was im Rahmen eines kurzen Aufsatzes sinnvoll unternommen werden kann. Die Aufgabe einer kritischen Abrechnung mit den überkommenen Lehren wird ein jeder um so dringender empfinden, je fremdartiger und unverständlicher ihm der übliche Begriffsvorrat erscheint. Man könnte sogar bezweifeln, ob es überhaupt Sinn hat, heute an die traditionellen Fragestellungen anzuknüpfen. Wenn etwa neuerdings eine von H. Nohl angeregte Arbeit versucht, die Gegensätze zwischen

Hanslick und der Ausdrucksästhetik aus der „Mehrseitigkeit der Funktionen der Kunst“ heraus als Gegensätze gleichberechtigter musikalischer Grundtypen zu deuten[1]), so zeigt sich schon in solcher Einzeluntersuchung, daß wir auf einer neuen Ebene stehen. Das Form-Inhalt-Problem hat seinen Stachel verloren, polare Gegensätze von ehedem lösen sich auf. Wie nahe rücken sich gegensätzliche Figuren wie Wagner und Brahms, aus der Perspektive eines Musikfestes von 1926 gesehen! Auch wird man nicht außer acht lassen, daß im Hintergrunde das 19. Jahrhundert unaufhaltsam der Historie verfällt. Symptomatisch z. B., wenn heute selbst auf durchaus konservativer Seite eine Stimme sich gegen die „Romantisierung klassischer Musik“ erhebt und im Falle Beethoven den Abbau der verfälschenden romantischen Tradition fordert[2]). Man will den „klassischen“ Beethoven und meint damit Beethoven, wie er „eigentlich“ war. Der erste Schritt zur Historisierung! Wobei nicht übersehen sei, daß Historie heute etwas anderes bedeutet als noch vor 20 Jahren, daß sie ganz allgemein zu einer problematischen Angelegenheit ersten Ranges geworden ist. Wenn unsere Grundanschauung an Stelle der früher vorausgesetzten eindimensionalen Entwicklung der Musik nunmehr eine Vielheit gleichberechtigter, auf ihren Wert hin gar nicht sinnvoll vergleichbarer Epochen sieht und die Idee eines zeitlosen, ewig gleichen Musikalisch-Schönen abgetan hat, so erwächst der Musikästhetik die Pflicht, daraus die Folgerungen zu ziehen. Die Zeit der Systeme ist vorüber. Eine Musikästhetik, die nicht grundsätzlich vom Historischen ausgeht und ihre Anschauungsbasis nicht über die gesamte heute zugängliche Musik erstreckt, wird damit zu rechnen haben, daß man ihr alsbald ihre Bedingtheit und Beschränkung nachweist. Zu einer willkürlichen Einengung auf eine Epoche Beethoven-R. Strauß oder Bach-Brahms gewährt die heutige Lage keinerlei Rechtsgrund mehr. Ebensowenig liegt heute noch ein Anlaß vor, Einzelfragen wie z. B. das Form-Inhalt-Problem einseitig auf die Romantik des 19. Jahrhunderts hin zu richten. Und nicht nur der zeitliche Umfang der Anschauungsbasis verlangt eine grundsätzliche Erweiterung. Es geht schon mit Rücksicht auf das Historische nicht mehr an, sich auf die ästhetisch verselbständigte Musik von konzerthafter Haltung zu beschränken: das gesamte „umgangsmäßige“ Musizieren, von dem bei früherer Gelegenheit die Rede war[3]), muß für die ästhetische Begriffsbildung jetzt von vornherein mitberücksichtigt werden.

Auf einer derartigen Anschauungsbasis sogleich eine neue Ästhetik aufbauen wollen, hieße freilich Unmögliches wagen. Zunächst gilt es, sich auf diesem Gesamtgebiet überhaupt zurechtzufinden und die Probleme zu erkennen, die aus einem solchen Grundansatz erwachsen. Daß hier nicht von vornherein im Rahmen der früheren Problemstellungen weitergefragt werden kann, liegt wohl auf der Hand. Auch wäre es eine müßige Sorge, wie weit solche Untersuchungen noch eindeutig einer schulgerechten Ästhetik, Musiktheorie, Strukturpsychologie, Soziologie, Geistesgeschichte oder sonstigen Disziplin angehören. Uns bewegt

---

1) R. Schäfke, Eduard Hanslick und die Musikästhetik, 1922 (besonders Kapitel IV).

2) Zeitschrift für Musik, Jahrgang 92 (1925), Dezemberheft.

3) Im Jahrgang 1925 dieses Jahrbuchs.

nur die eine Frage, welche Bewandtnis es mit der Musik hat. Um das zu erkennen, sei jedes Mittel willkommen, wenn es sich nur aus der Anschauungsbasis rechtfertigen läßt. Ursprung und einzig entscheidende Instanz für eine phänomenologische Untersuchung sind nur die musikalischen Phänomene selbst, die sich jederzeit anschaulich aufweisen und prüfen lassen. In dem erwähnten vorangehenden Aufsatz, dessen Kenntnis hier erbeten werden muß, hat der Verfasser versucht, zunächst den Boden für eine solche Untersuchung zu sichern, um nicht von vornherein die Phänomene in einer verhängnisvollen Verfälschung zu ergreifen. Die Absicht wäre anerkannt, wenn man ihm vorwürfe, es käme dabei im Grunde nichts heraus als die Feststellung einiger Selbstverständlichkeiten. Immerhin scheint es nicht überflüssig, solche Selbstverständlichkeiten einmal auszusprechen. Wenn z. B. eine Schrift von 1925 die Grundthese „Musik ist Klangempfindung" aufstellt[1]), so heißt das, am genau entgegengesetzten Ende beginnen wie bei unserm noch ganz formalen, zunächst auf Abwehr gerichteten Ergebnis, daß das Musikalische uns ursprünglich zugänglich werde als eine Weise menschlichen Daseins. Mit Absicht wurde vom Musikalischen gesprochen, weil das Wort „Musik" die Gefahr einer gewissen Verdinglichung nahelegt. Sowenig ein Manuskript oder Notendruck Musik ist, sowenig handelt es sich um Musik, wenn ein Grammophon oder ein mechanisches Klavier in einem menschenleeren Raum zu spielen beginnt. Es wäre sinnlos, hier von einer ideell existierenden Musik zu reden, die sich zufällig ohne Zuhörer, in bloßen Schallwellen „realisierte" — es wäre aber nicht weniger sinnlos, das Musikhören so aufzufassen, als würde dabei ein ideales Sein nach Art mathematischer Gebilde, „die Musik", mit psychischen Akten intentional „gemeint" oder erfaßt. Musik ist nur, wenn und sofern sie vollzogen wird. Sie kann intensiv, flüchtig, mißverständlich oder adäquat vollzogen werden: dergleichen messen wir nicht an der Idee dieser Musik, sondern höchstens an der Idee des „sie-vollkommen-Vollziehens". Da das Musikalische in diesem Sinne von vornherein, wenn auch zunächst so formal und unbestimmt wie möglich, als eine Weise menschlichen Daseins bezeichnet werden mußte, so ist damit der Behandlung ästhetischer Probleme bereits eine bestimmte Richtung gewiesen. Zum wenigsten sind gewisse Grundanschauungen, auf deren Kritik an dieser Stelle verzichtet sei, von hier aus nicht mehr erreichbar.

Um deduktive Konstruktionen ebenso zu vermeiden wie ein zufälliges Aufgreifen irgendwo vorgefundener Probleme, möge eine Besinnung auf die heutige Lage zum Ausgangspunkt dienen. Eine geistige Situation pflegt sich selbst in einer primitiven, aber beachtenswerten Weise mit den Schlagworten auszulegen, die sie hervorbringt. Obwohl die Begriffe Expressionismus und Neue Sachlichkeit zunächst in der Malerei geprägt wurden, steht ihrer Übertragung auf das Musikalische nichts im Wege. Sie treffen hier mindestens ebenso entscheidende Gruppierungen der Kräfte[2]). Auf Einzelheiten einzugehen, ist nicht erforder-

[1]) P. Bekker, Von den Naturreichen des Klanges, 1925.

[2]) Vgl. etwa den Bericht von E. Doflein: „Die neue Musik des Jahres", Melos 1926 (Dezemberheft), der die neuen Erscheinungen mit Kategorien zu erfassen sucht, wie sie im vorigen Jahre an dieser Stelle behandelt wurden.

lich: es genügt die Feststellung, daß beide Begriffe wesentlich zum Heute gehören und am Phänomen des Ausdrucks orientiert sind. Beziehungen zur romantischen Ausdruckskunst des 19. Jahrhunderts weisen sich damit von selbst auf, und es entsteht sogleich die Frage, was denn Ausdruck in der Musik sei. Die traditionelle Ästhetik hat uns so sehr daran gewöhnt, Musik als Ausdruck von Gefühlen, Stimmungen, Ideen usw. zu bezeichnen, daß wir uns erst darauf besinnen müssen, wie wenig solche Redewendungen mit dem naiven Sprachgebrauch übereinstimmen. Und wo es sich einerseits um derart alltägliche Phänomene, sodann aber auch um einen so maßlos ausgeweiteten und dadurch wissenschaftlich unbrauchbar gewordenen Terminus handelt, wird man den Sprachgebrauch keineswegs geringschätzen, da er das Gemeinte unbefangener und feiner zu erfassen pflegt als manch graue Theorie und Systematik. Es fällt doch niemandem ein, etwa zu sagen: „Dieses Stück ist Ausdruck einer beschaulichen Stimmung" oder: „Diese Musik drückt tiefe Trauer aus" — dergleichen steht nur in Konzertführern und Lehrbüchern der Ästhetik —, wir sagen: „Diese Musik stimmt mich traurig", und wenn von „Ausdruck" die Rede ist: „Das ist ein ausdrucksvolles Stück" oder: „Er spielt ohne Ausdruck". Im Begriff „Ausdruck" laufen also, musikalisch genommen, mindestens zwei Bedeutungen zusammen, die miteinander so wenig zu tun haben wie eine „ausdrucksvolle Musik" mit einer „Musik als Ausdruck von etwas". Daß nur die erste Bedeutung als die ursprüngliche und maßgebende gelten kann — auf die zweite wird noch zurückzukommen sein —, beweist sowohl der Sprachgebrauch wie die heutige Lage, sofern sie mit den herangezogenen Schlagworten wesentlich getroffen wird. Es ist die „ausdrucksvolle Musik", auf die sich verneinend oder bejahend heute alles bezieht, die drohende Amerikanisierung, der zerfallende Expressionismus, die Neue Sachlichkeit —, deutlicher gesagt: die spezifisch seelenhafte Musik der romantischen Tradition.

An diesem Punkt hätte die Untersuchung des Ausdrucksproblems heute einzusetzen. Keineswegs sollen jedoch die erwähnten Schlagworte in dem Sinne ernst genommen werden, als handelte es sich beim bewußten Ausgehen vom Heute etwa darum, ein neues, nicht weiter begründbares oder widerlegbares Weltbild auszuspielen und eine „Ästhetik der Neuen Sachlichkeit" sonstigen Standpunkts-Ästhetiken relativistisch gegenüberzustellen. So vorsichtig und tolerant das auf den ersten Blick erschiene: in Wahrheit kann keine Zeit, sofern sie geistig überhaupt lebt, sich selbst historisch objektivieren, als sei sie damit beschäftigt, von einem System möglicher Weltbilder gegenwärtig das soundsovielte zu verwirklichen und sich damit von vornherein in einer relativistisch-objektiven Weltgeschichte einzusargen. Das Historische ist vielmehr unsere eigene Vergangenheit, aus der wir leben und die in uns weiterlebt. Sie ist als solche nicht einfach vorhanden, sondern muß von jeder Zeit aufs neue gedeutet und angeeignet werden. Solche Aneignung kann nur das Ganze einheitlich umspannen und auf sich beziehen, nicht etwa sich selbst hineinrelativieren und damit aus der absoluten Stellung des Lebenden auslöschen.

Der heutige Gegensatz von seelenhafter und sachlicher Musik verweist von selbst auf historische Gegenerscheinungen. Auch von diesem Gesichtspunkt aus

betrachtet stellt die abendländische Musikgeschichte keineswegs eine geradlinige Entwicklung zur seelenhaften Musik der Romantik dar. Soweit unsere Kenntnis reicht, hat bereits in früheren Zeiten zweimal ein spezifisch ausdrucksvolles Musizieren sich herausgebildet, um beidemal wieder durch „neue Sachlichkeit“ rückgängig gemacht zu werden: im 14. Jahrhundert die Balladenkunst G. de Machauts, im 16. die Musica reservata der Niederländer und späten Venezianer. Beidemal finden sich auch ausdrückliche Hinweise auf diese Besonderheit der Musik. *Qui de sentement ne fait, / son oeuvre et son chant contrefait . . . Car chanters est nez de leesse / de cuer, et plours vient de tristece . . .* sagt Machaut selbst, und es bedarf nicht einmal eines Vergleichs mit der sachlich-konstruktiven Motette, um aus seiner höchst differenzierten, „ausdrucksvollen“ Balladenmusik jenes *sentement* herauszuhören. Nur wird man sich vor dem Mißverständnis hüten müssen, eine solche erotische Gestimmtheit — *toutes mes choses ont été faites de vostre sentement* schreibt der Dichter an Péronne — im romantischen Sinne als ichbezogenes Erlebnis aufzufassen, das musikalisch umgeprägt im konkreten Kunstwerk dargestellt würde. Das Stimmungshafte hat an sich zunächst noch gar nichts mit Subjektivität zu schaffen, und wenn man schon derartige Etiketten benutzen wollte, so wäre eine irgendwie renaissancemäßig-individualistische Deutung Machauts grundsätzlich zu verwerfen. Sein Eigentümliches liegt gerade darin, daß er ganz im Bereich der mittelalterlichen, noch nicht ichbezogenen und ichbegrenzten Kunstanschauung zu einer stimmungshaften, „ausdrucksvollen“ Musik gelangt. Auch die Musica reservata fordert eine Abtrennung des musikalischen Ausdrucksphänomens von romantischer Ichlichkeit. Obschon die hohe Kunst des 16. Jahrhunderts in ganz anderem Sinne Schöpfung des autonomen Künstlers ist als irgendein mittelalterliches Werk, so widerstrebt bereits ihre polyphone, auf den Verband gleichberechtigter Stimmeinheiten zugeschnittene Technik jeder subjektiv-bekenntnismäßigen Deutung. Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts sind ihrem Wesen nach musikalische Textauslegung und geben sich als solche zunächst durchaus unpersönlich. Die bekannten Charakteristiken der Musica reservata, *singulorum affectuum vim exprimere, rem quasi actam ante oculos ponere* usw. verweisen daher auf eine immer größere Schmiegsamkeit und Labilität der Einzelstimme wie des Satzes, wodurch der Textauslegung seit der Jahrhundertmitte ein stets gesteigertes Höchstmaß von Leidenschaft und „Ausdruckskraft“ ermöglicht wird. Als theoretische Erfassung einer derartigen, ganz und gar auf Textinterpretation gestellten Musik hat die Affektenlehre innerhalb gewisser Grenzen zweifellos ihren Sinn. Daß sie jedoch seitdem traditionell weitergeführt wurde, obwohl die musikalischen Voraussetzungen sich sehr bald von Grund aus änderten, gereichte weder ihr selbst noch dem Verständnis der späteren Musik zum Vorteil. Der erste Durchbruch der Monodie dürfte ja wohl als explosive Steigerung der Musica reservata zu verstehen sein. Was aber seitdem das 17. Jahrhundert stilistisch Neues bringt, die holländisch-norddeutsche Orgelmusik, der französische Lauten- und Klavierstil, das deutsche Lied seit Albert, die italienische Sonate, Kantate und Arie, das alles gibt sich, gemessen etwa an dem völlig aufgelockerten, höchst differenzierten Reifestil eines Lasso, dem gewaltigen Espressivo eines Giovanni Gabrieli,

durchaus als „neue Sachlichkeit“ — eine europäische Wendung, die auch bei den Meistern der Übergangsgeneration hervortritt, in Monteverdis letzten Madrigalen und Motetten ebenso wie in Schützens Weiterschreiten vom Ausdruckswillen der „Cantiones sacrae“ und „Kleinen geistlichen Konzerte“ zur Sachlichkeit der „Geistlichen Chormusik“.

Da wir aus unserer romantischen Tradition heraus zu ausdrucksvoller Musik im allgemeinen unmittelbarer Zugang finden, so geht die wichtigste Frage zunächst auf eine Deutung des spezifisch sachlichen Musizierens. A. Schering hat vor einigen Jahren an dieser Stelle versucht, zum Mittelalter als der repräsentativen Verwirklichung solcher Musikanschauung grundsätzlich einen Weg zu weisen, indem er nach kunsthistorischem Vorbild dem romantischen Einfühlungsdrang einen Willen zur Abstraktion, zur beruhigenden Herausstellung reiner Gesetzmäßigkeiten teils vorangehen, teils zur Seite treten ließ[1]). Wenn nun aber wirklich das einstimmige Lied auch im Mittelalter einfühlungsmäßig, d. h. als seelenhaft-ausdrucksvolle Musik aufgefaßt wurde, die Mehrstimmigkeit hingegen (ebenso wie der Gregorianische Choral) als Niederschlag eines „Abstraktionsbedürfnisses“ in erster Linie „Beruhigungswerte“ vermittelte, so sollte man meinen, daß davon in der gleichzeitigen Beschreibung musikalischer Erlebnisse irgendwelche Spuren, und wären es nur Abtönungen des sprachlichen Ausdrucks, zu finden wären. Aber selbst in der privatesten und sorgfältigsten Schilderung deutet nichts auf derartige Unterschiede. Ob Salimbene von seinem Pisaner Erlebnis aus den 1240er Jahren erzählt, wo ihn Gesang und Instrumentalmusik — sicherlich einstimmige „musica vulgaris“ — so sehr fesselten, *usque adeo, ut cor iucundum redderetur supra modum*, ob Péronne die Musik ihres Meisters Machaut rühmt: *c'est le plus grant esbatement que je aie, que de oyr et de chanter bons dis et bonnes chansons*, ob ein Augenzeuge seine musikalischen Eindrücke bei der Einweihung des Florentiner Doms schildert, also wohl in erster Linie an Dufays Festmotette denkt: *tantis ... voluptatibus potitus sum, ut beata vita frui viderer in terris*, oder ob schließlich jener italienische Reisende, der in St. Martin zu Tours Ockeghems Kapelle anhörte, von der sonn- und festtäglichen a cappella-Kirchenmusik berichtet, *saepe tanto vocis modulamine supra penitus me ipsum raptus*: all diese Äußerungen, die zu anderen Zeiten ebensogut möglich wären, lassen nicht darauf schließen, daß sich das mittelalterliche Musikerlebnis qualitativ grundlegend vom modernen unterschieden hätte. Daraus folgt aber doch wohl, daß der scheinbare Gegensatz von sachlicher und ausdrucksvoller Musik und ebenso das von Schering herangezogene Begriffspaar auf eine umfassendere Einheit zurückgeführt, somit also auch das Ausdrucksphänomen selbst als eine nur gelegentliche und zwar kulturgeschichtlich „späte“ Ausformung allgemeinerer Strukturen begriffen werden will.

Es liegt nahe, dieses Problem mit der Verschiedenheit musikalischer Höreinstellungen oder Zugangsweisen, von denen früher die Rede war, in Verbindung zu bringen. Nur handelt es sich jetzt darum, über die erste Beschreibung der Vollzugsarten hinaus zur Gegenstandsseite vorzudringen. Auch hier muß

---

[1]) Im Jahrgang 1921 dieses Jahrbuchs.

wiederum bei der Gebrauchsmusik angesetzt werden, weil sie über den Vorzug der größten Ursprünglichkeit im früher dargelegten Sinne verfügt. All ihre verschiedenartigen Gattungen lassen sich in zwei Gruppen zusammenfassen: auf der einen Seite Tanz, Marsch, Arbeitslied usw. als leiblich-rhythmisch gebundenes Musizieren, auf der anderen die wortverhafteten Formen wie Gesellschafts- und Bekenntnislied, liturgische Musik, Mythisches und Magisches. Als Zugangsweise zu dieser Musik wurde durchweg das tätige, leiblich-seelische Mitvollziehen aufgewiesen. Worum handelt es sich hier aber, wenn man die Musik gegenständlich heraushebt? Offenbar nicht um die höchst verschiedenartigen Vorgänge selbst, die musikalisch gesteigert und ausgeschmückt werden, sondern nur um ein besonderes Wie, mit dem man sie ausführt. Dieses Wie läßt engste Beziehungen zu den Phänomenen erkennen, die wir als „Stimmung" bezeichnen. Hier muß sogleich das spätromantisch-impressionistische Mißverständnis der Stimmung, jeder Gedanke an ein Spiel flüchtigster seelischer Reize, an genießerisches Auskosten dargebotener Impressionen völlig ausgeschaltet werden. Stimmung, oder weniger mißverständlich: „Gestimmtheit" gehört zu den fundamentalsten Tatbeständen unseres Daseins. Wir sind stets irgendwie gestimmt, so wesentlich, daß die Sprache eine Störung dieses Zustandes schlechthin als „Verstimmung", seine positive Durchschnittlichkeit als „in-Stimmung-sein" bezeichnet. Die Gestimmtheit ist somit vom Bereich des Affektiven scharf getrennt, und gerade die Musikwissenschaft muß es bedauern, daß uns hier tieferdringende Untersuchungen und Einsichten noch empfindlich fehlen. Das rätselhafte Kommen und Wechseln von Stimmungen, die triebhaft, kaum beeinflußbar auch in unser waches Dasein hineinragen, ihre Mannigfaltigkeit und Dynamik, ihr Zusammenhang mit geheimnisvollen, sozusagen außer-ichlichen Kräften unseres Lebens — das sind Fragen, die den Musikwissenschaftler aufs stärkste angehen.

Für das umgangsmäßige Musizieren ist die Gestimmtheit, was wohl keiner näheren Ausführung bedarf, geradezu ausschlaggebend: bei Tanz, Marsch, Arbeits-, Bekenntnis- und Gesellschaftslied nicht minder als bei der „Feier", die unserer Anschauung bereits stärker entrückt ist, sowohl dem andächtigen Sich-Sammeln der Liturgie wie der Entspannung des „Feierabends" mit der zweifellos ursprünglichen Zuordnung des Mythischen. Daß die Gestimmtheit nicht unartikuliert hervorbricht, sondern sich geformter Musik bedient, sei mit einem Hinweis auf das hier aufleuchtende eigentlich ästhetische Moment nur festgestellt, nicht untersucht. Dieses Problem gehört der philosophischen Ästhetik an, nicht der konkreten Kunsttheorie der Musik, wie sie hier zur Rede steht. Uns beschäftigt auch zunächst eine andere Frage. Ist umgangsmäßige Musik einer Gestimmtheit so zugeordnet, daß man sie als deren „Ausdruck" bezeichnen dürfte? Nein und ja — der Vieldeutigkeit dieses Begriffs entsprechend. Zunächst hat die Bedeutung einer Kundgabe oder Mitteilung im Sinne der Sprache völlig auszuscheiden. Auch z. B. bei Bekenntnisliedern wird man ja nicht den Text mit dem „Accidens" Musik verwechseln. Ebensowenig kann die Rede davon sein, daß in der Musik eine Gestimmtheit im Sinne eindeutiger Zuordnung verkörpert wäre, etwa wie ein Affekt in Mienenspiel und Gebärden. Das

erscheint bereits mit Rücksicht auf die Kontrafaktur, die wesentlich zur umgangsmäßigen Musik gehört, als ausgeschlossen, nicht minder auch wegen der „typologischen“ Arbeit mit einem begrenzten Vorrat von Motiven, Rhythmen und Klängen, die dem Umgangsmäßigen ebenso wesentlich ist. Daß eine Gestimmtheit in umgangsmäßiger Musik „zum Ausdruck kommt“, kann demnach, schärfer zugespitzt, nur bedeuten, daß sie sich „vermittelst der Musik entlädt“. Damit ist bereits jene bemerkenswerte Tatsache umschrieben, die allgemein etwa formuliert werden könnte: umgangsmäßige Musik braucht nicht formal echt zu sein. Sie kann ganz ursprünglich aus den Möglichkeiten eines scharf begrenzten Lebenskreises heraus gestaltet werden, kann aber ebensowohl in erheblichem Umfang traditionell übernommene oder anderwärts geschaffene, fremdartige Mittel sich dienstbar machen. Der Gregorianische Choral z. B. dürfte schon im hohen Mittelalter dem ursprünglichen abendländischen Melodieempfinden keineswegs mehr entsprochen haben, was aber seine außerordentliche Bedeutung nicht nur für die bestehenden liturgischen Formen, sondern auch als Vorbild für Neuschöpfungen, als Gegenstand mehrstimmiger Bearbeitung und musikalischer Theorie nicht minderte. Noch Luther bediente sich als Kirchenmusiker der Gregorianik ebenso unbefangen wie seiner zeitgenössischen, niederländisch geprägten Melodik, und die formale Entwicklung des protestantischen Chorals bedeutet ja vor allem ein langsames Umschleifen der anfangs nur übernommenen, nicht ursprünglich deutschen Mensuralrhythmik zur Isometrie und quadratischen Periodisierung.

Mit dem Begriff formaler Echtheit ist demnach eine Frage in den Vordergrund gerückt, die ohne nähere Prüfung im allgemeinen erst dort sinnvoll gestellt werden darf, wo die Musik sich aus dienender und begleitender Rolle zur Selbstgenügsamkeit erhoben hat, also im früher besprochenen Sinne als „eigenständig“ gelten will. Erst auf das eigenständige Musizieren bezieht sich im Grunde auch der Gegensatz von „sachlich“ und „ausdrucksvoll“, wie wir ihn zunächst verstehen. Der Umweg über die Gebrauchsmusik bietet jedoch den Vorteil klarer Problemstellung, denn jetzt wäre sogleich zu fragen, ob die eigenständige Musik geradlinig die umgangsmäßige fortsetzt, insofern sich etwa in ihr die Gestimmtheit nunmehr einen organischen, formal echten Ausdruck eroberte? Behielte eine Inhaltsästhetik kühnster Art also recht? Eine solche Annahme beruhte auf völligem Mißverständnis der Tatsachen. Alle Gestimmtheit, wie sie im umgangsmäßigen Musizieren hervorbricht, wirkt nur insofern, als sie uns leiblich-seelisch aufschließt, beflügelt, die konkrete künstlerische Äußerung ermöglicht, stützt, sich vermittelst ihrer entlädt, aber nicht ausdruckshaft in ihr verkörpert. Sobald die Musik ihre Beziehungen zu jenen „alltäglichen“, außermusikalischen Verhaltungsweisen löst, um rein ästhetische Gegenständlichkeit zu werden, hört sie auch auf, mit der mannigfachen alltäglichen Gestimmtheit verbunden zu sein. Daraus wäre nun nicht etwa auf die Notwendigkeit einer Formalästhetik zu schließen. Mit dem Gegeneinanderspielen fertiger Standpunkte ist hier ebensowenig weiterzukommen wie auf spekulativem Wege. Die Frage, was mit dem Begriff formaler Echtheit gemeint sei, was geformt wird und was formt, kann sinnvoll nicht für „Musik überhaupt“

oder „an sich" gestellt werden, sondern zunächst nur für unsere Musik, worunter die gesamte abendländische Entwicklung als einheitlicher Organismus verstanden werden möge. Ob die Kategorien, die an diesem Sachgebiet etwa gewonnen werden, auch für andere Musiken gelten, bleibe vorläufig dahingestellt.

Als wesentlich mehrstimmig hat unsere abendländische Musik den Vorzug, nicht in der Auseinandersetzung mit traditionell übernommenen Vorbildern, sondern aus eigenen, ursprünglichen Kräften ausgebildet zu sein. Ob ihre Wurzeln teils in der spätantiken Paraphonie, teils im nordischen Terzenparallelgesang liegen, kommt für den gegenwärtigen Zusammenhang nicht in Betracht. Nachdem im kirchlichen Organum seit dem 11. Jahrhundert immer deutlicher das Prinzip einer freien Gegenstimme zur gegebenen Grundstimme herausgebildet worden war, erfolgte in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts der entscheidende Durchbruch, an den sich ein bis heute ununterbrochener formgeschichtlicher Entwicklungszusammenhang anschloß. Was diesen Durchbruch zu einer fortbildungsfähigen, rational durchdringbaren Mehrstimmigkeit ermöglichte, war die Verbindung des mehrstimmigen, am Choral ausgebildeten liturgischen Singens mit der körperhaft-akzentischen, in ununterbrochenem Gleichmaß schwingenden modalen Rhythmik. Die beiden oben berührten technischen Grundlagen umgangsmäßigen Musizierens sind somit hier vereinigt. Es handelt sich jetzt darum, sie mit hinreichend formalen Kategorien zu erfassen, um sowohl ihre technischen Weiterbildungen als auch ihren immer wieder erneuten Sinn durch die gesamte Geschichte unserer Musik hindurch verfolgen und deuten zu können.

Als wortverhaftetes liturgisches Zusammensingen verfügt unsere mehrstimmige Musik in ihren Anfängen notwendig über eine Mehrheit von Sängern, mindestens zwei, die sich zu einer irgendwie bestimmbaren Einheit zusammenordnen. Die Formalisierung der ersten Tatsache ist uns geläufig, da wir von „Stimmen" sprechen, auch wo es sich nicht mehr um die ihnen ursprünglich zugeordneten, getrennten Personen handelt. Die Einheit des Musizierens setzt sodann eine zureichende Beziehung zwischen den verschiedenen Stimmen voraus, die in mannigfachster Art gegeben sein kann, sei es durch unmittelbare Hinordnung aller Stimmen auf dasselbe Ziel der liturgischen Feier, durch Unterwerfung der „Begleitstimmen" unter einen Führer, durch Erfüllung der verschiedenen Stimmindividuen mit gleichem, motivischem Gehalt, durch klangliche Zusammenfassung zum Akkord usw.: all diese Dinge und ebenso das wechselnde Verhältnis von Schöpfer, Ausführenden, mitwirkenden und empfangenden Hörern sind Ausprägungen der einen Grundkategorie, ganz formal etwa als das Miteinander zu bezeichnen, das für unsere Musik durchaus konstitutiv ist. Nicht um soziologische Tatsachen handelt es sich hierbei, sondern um das geformte, stilisierte Miteinander, wie es in jedem Werk als unentbehrliches Moment vorliegt. Eine prinzipielle Erörterung des Formbegriffs und seiner Beziehung zum Ästhetischen muß der philosophischen Ästhetik überlassen bleiben. Für die musikalische Kunsttheorie genügt ein Hinweis auf die beiden wesentlichen Eigenschaften alles Geformten: sich festhalten und sich erfüllen zu lassen. Jeder geformte Ausdruck — und es gibt, was B. Croce nachdrücklich betont

hat, nur Gradunterschiede zwischen künstlerischem und alltäglichem Ausdruck[1]) — läßt sich merken, aufzeichnen, symbolisieren und andererseits in seiner Verfestigung, wenn auch nur unter bestimmten Bedingungen, wieder verstehen, nachvollziehen, lebensmäßig erfüllen. Das Miteinander, das in jeder Musik geformt wird, umfaßt alle Beziehungen der genannten Arten, die für das jeweilige Musizieren wesentlich und somit für jeden Angehörigen des betreffenden Traditionskreises ohne weiteres erfüllbar sind. Solche Beziehungen für sich herausheben und etwa noch durch bildliche oder urkundliche Zeugnisse verdeutlichen, heißt durchaus nicht die Musik „soziologisch erklären", sondern sie auf ein ihr wesentliches Ausdrucksmoment hin interpretieren.

So wertvolle und mannigfache Aufschlüsse die Kategorie des Miteinander für eine Deutung der Musik beibringt, so scheinen noch gewichtiger die Phänomene, auf die das andere Prinzip der beginnenden Mehrstimmigkeit verweist. Was besagt jene Tatsache der „modalen Rhythmik", die im Notre Dame-Kreis den entscheidenden Durchbruch der Mehrstimmigkeit ermöglichte, und wie läßt sie sich für unsern Zusammenhang formalisieren? Der Verfasser hat an anderer Stelle den Nachweis versucht, daß die modale Rhythmik zunächst eine echt umgangsmäßige, ohne Störung und Kontrast in sich stets gleichmäßig verlaufende „Reihenrhythmik" akzentisch-körperhaften Charakters darstellt[2]), daß ferner die gleichzeitige Terminologie nicht auf analytisch-technische Begriffe, sondern auf echte Gestaltqualitäten abzielt. „1., 2., 3. Modus" ist im selben Sinne zu verstehen, wie wir vom „Walzer-, Foxtrot-, Tangorhythmus" reden. Das Beispiel des Tanzes vermag hier auch am besten weiterzuführen, da gerade im Unterschied der „alten" (europäischen) und „modernen" (amerikanischen) Tänze heute der verschiedene Grundrhythmus zweier Traditionskreise unmittelbar anschaulich wird. Es handelt sich hier um Unterschiede des Leiblichkeitsgefühls, der Art und Weise, wie der Körper überhaupt da ist, sich bewegt und in stilisierter Bewegung ausschwingt. Bei der Formalisierung des modalen Rhythmusbegriffs ist nun zu beachten, daß die Musik mit dem Übergang zur Eigenständigkeit sich grundsätzlich von der tänzerischen Bindung an den Körper löst. So bezöge sich also die musikalische Rhythmik ganz allgemein auf die Art und Weise, in der wir „überhaupt da sind" und uns „bewegen", auf einen bestimmten „zeitlichen" Grundcharakter unserer Existenz. Zum Miteinander gesellt sich damit die vorläufig noch klärungsbedürftige, zweifellos entscheidend wichtige Kategorie der musikalischen Zeitlichkeit. Auch hier handelt es sich selbstverständlich um geformte, stilisierte Zeitlichkeit. Die zeitlichen Grundbestimmungen unseres Daseins, Erlebens und Handelns sind uns zunächst verborgen. Wir können auf sie nur reflektieren, sie aber nicht unmittelbar explizit erfassen. Erst die geformte, ausgedrückte, Musik gewordene Zeitlichkeit ermöglicht ebenso das reine, sich selbst verborgene Nachvollziehen wie die begriffliche Erhellung vermittelst der (noch zu besprechenden) musikalischen Hermeneutik.

---

[1]) B. Croce, Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale, 1902 (deutsch 1905).

[2]) Archiv für Musikwissenschaft, 8 (1927), S. 149.

Die genannten Kategorien sollen nichts weiter bedeuten als allgemeinste Gesichtspunkte, die sich erst in der Anwendung auf die abendländische Musikgeschichte zu gehaltlichen Beschreibungen auszuformen und an der Fülle des Historischen zu bewähren hätten. Wie das etwa geschehen könnte, sei hier nur an einigen Beispielen versucht. Die Gesamtheit der abendländischen Musik gliedert sich für unsern rückschauenden Blick in mehrere verhältnismäßig geschlossene Traditionsverläufe, deren Zentren sich genügend klar abzeichnen, mag auch die genaue zeitliche Umgrenzung namentlich der Auflösungs- und Zwischenstadien mitunter strittig sein. Die großen Einheiten sind: der mittelalterlich-französische Traditionsverlauf von der Notre Dame-Schule bis zum Beginn des 15. Jahrhunderts, mit dem kurzen, aber an neuen Anregungen reichen italienischen Seitentrieb des 14. Jahrhunderts, sodann die niederländische Epoche von Ockeghem bis Lasso und Sweelinck nebst ihren europäischen Verzweigungen. Von diesen übernimmt Italien am entscheidendsten das niederländische Erbteil, um es zu einer eigenen, bis ins 18. Jahrhundert reichenden Tradition umzuschmelzen. Ihr teilweise parallel liegen deutsche, französische und englische Zentren, bis im Zeitalter Bachs und Händels auch musikalisch die „deutsche Bewegung“ einsetzt, um als geschlossener und alsbald Europa beherrschender Traditionsverlauf über die Romantik hin zur Gegenwart zu führen. Jeder dieser Traditionsverläufe hat seine eigenartige, unverändert durchgehende Grundbestimmung sowohl des Miteinander wie der Zeitlichkeit, wobei hier der Vereinfachung halber die musikalischen Bewegungen seit dem 17. Jahrhundert einheitlich zusammengefaßt seien. Für die mittelalterlich-französische Tradition steht die Zeitlichkeit im Grundcharakter der Wiederkehr. Schon in der umgangsmäßigen modalen Rhythmik, in höchster Stilisierung sodann im Prinzip der isorhythmischen Motette und zuletzt im Schematismus der festen lyrisch-musikalischen Formen des 14. Jahrhunderts handelt es sich stets um die unveränderte Wiederkehr bestimmter Elemente, sozusagen um ihre zeitlos-mechanische Vervielfältigung. Die Zeitlichkeit, die sich hier kundgibt, steht in engster Beziehung zur Natur-Zeit. Dort verkörpert sich für uns die Herrschaft der „ewigen Wiederkunft“, in Tages- und Jahreszeiten, im Kreisen der Gestirne, im Aufblühen und Welken, Entstehen und Vergehen der für uns unveränderlichen Formen organischen Lebens[1]). Kaum wäre ein schrofferer Gegensatz zu dieser naturhaften Zeitlichkeit der mittelalterlich-französischen Tradition denkbar, als er sich nun in der niederländischen Epoche ausprägt. Die künstlerische Arbeit Ockeghems und seiner Generation geht auf den Abbau alles Mechanistischen aus, das sich noch in die burgundische Kunst hineingerettet hatte. Der rhythmische Gruppenaufbau wird durch neue Kräfte zu einem unaufhörlichen, kaum gegliederten Fließen umgewandelt. Auch die Stufe der rationalen Durchdringung dieses neuen Musizierens, das Zeitalter der niederländischen „Künste“, fördert keine rationale Gruppenrhythmik, keine auf

[1]) Dieser Gedanke geht auf Herrn Dr. O. Becker zurück (vgl. seine demnächst erscheinende Abhandlung über „Mathematische Existenz“ im Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung VIII, 1927, § 6b), dem ich auch sonst für mannigfache Anregung zu Dank verpflichtet bin.

dem Prinzip der Wiederkehr beruhende Großform zutage. In Motette und Madrigal des 16. Jahrhunderts flutet grenzenlos-frei der naturentbundene, schöpferische Geist: die Zeitlichkeit dieser Musik steht im Grundcharakter der Freiheit.

Ebenso verschieden, wenn auch nicht zu derart polarer Gegensätzlichkeit gesteigert, verhalten sich die Grundbestimmungen des Miteinander in diesen beiden Traditionsverläufen. Was für die Mehrstimmigkeit der Notre-Dame-Schule so bezeichnend ist, die grundsätzliche gehaltliche Selbständigkeit aller Stimmen und ihr Zusammenschluß einzig durch das transzendente Ziel der liturgischen Feier, bleibt in gewisser Weise für den ganzen Traditionsverlauf bestehen. Wie in der gesellschaftlichen und späteren freien Motettenkunst mehrere gehaltlich unabhängige, voneinander deutlich geschiedene Stimmen zusammengefügt werden, so unterscheidet sich auch noch in der solistischen Ballade eines Machaut die eigenartig-selbständig untermalende Führung der Begleitstimmen ganz unverkennbar bereits von der Technik einer burgundischen Chanson, bei der die Unterstimmen viel enger dem solistischen Cantus zugeordnet sind, teils im Fauxbourdonsatz mit ihm zusammengehen, teils seine latente Harmonik ausdeuten. Das Zusammenwirken in der mittelalterlich-französischen Musik ist demnach durch klangliche und rhythmische Gesetzlichkeiten geregelt, die in der Einzelstimme selbst nicht hervortreten, sondern unsichtbar hinter dem Werk stehen, gleichsam nur die Raumstruktur festlegen, in die sich die Mannigfaltigkeit der Stimmen einzuordnen hat. So dürfte es nicht mißverständlich sein, dem Miteinander des mittelalterlichen Traditionsverlaufs die Grundbestimmung eines Kosmos zuzuweisen. Die durchgreifende Umgestaltung des Satzes durch die erste Niederländergeneration wendet sich sogleich entscheidend gegen diesen Grundcharakter. Das Neue der Ockeghemschen Schreibweise liegt in der zunehmend gleichartigen, vokalen Behandlung aller Stimmen, deren jede auf ihre besondere Weise den gleichen Gehalt, sei es textlich oder oft auch melodisch, ergreift und sich aneignet. Noch bei Ockeghem selbst kristallisiert sich dieser neue Wille in deutlich verfolgbaren Stufen zum neuen Satzprinzip der Durchimitation. Die hiermit erfolgte Vereinheitlichung des Werkes als Ausdruck eines bisher ganz zurücktretenden Schöpferwillens darf jedoch nicht mißverstanden werden. Es handelt sich nicht um freie Schöpfung, sondern um musikalische Interpretation eines vorgegebenen Textes. Die Tätigkeit sowohl des Komponisten wie des einzelnen Sängers ist sachlich gerichtet und begrenzt. Das Miteinander bestimmt sich aus diesem neuen Grundcharakter der Musik sozusagen als Organon der Textauslegung und -aneignung.

In ähnlicher Kürze die Entwicklung nach dem Abklingen der Niederländerepoche weiterzuverfolgen, wäre nun allerdings angesichts der Vielfältigkeit und Verflochtenheit der neuen schöpferischen Tendenzen ein gewagtes Unterfangen. Immerhin läßt sich für die Zeitlichkeit der gesamten folgenden Traditionen eine unverkennbare Abwendung von der niederländischen „Freiheit“ feststellen. Das Prinzip der Wiederkehr beginnt alsbald seine grundlegende Rolle zurückzuerobern, nicht nur in harmonisch durchsetzter Gruppenrhythmik und Sequenztechnik, sondern auch im Formenaufbau. Eine Schar neuer Begriffe weist bereits darauf hin: Ritornell, da capo und Reprise als Grundelemente ebenso wie

Chaconne und Passacaglia, Lied- und Sonatenform; selbst die Motette endet schließlich in der motivisch vereinheitlichten Fuge. Und doch handelt es sich hier nicht um Wiederkehr im Sinne der mittelalterlichen Natur-Zeitlichkeit. Auch die höchste Rationalität der Aufklärungsepoche ist völlig verschieden von der mittelalterlichen Rationalität etwa des 14. Jahrhunderts. Den neuen, musikalisch fundamentalen Symmetriebegriff kennt das Mittelalter als Aufbauprinzip überhaupt nicht. Daß Ähnlichkeit gleichzeitig verbindet und trennt, daß melodisches und rhythmisches Aufeinanderbeziehen zweier Glieder sie gleichzeitig zu „Aufstellung" und „Antwort" gegeneinanderspannt, verweist bereits auf eine Grundstruktur der Zeitlichkeit, die mit der mittelalterlichen nichts zu schaffen hat. Sie wirkt sich im Großformalen dahin aus, daß ein Glied nicht schlechthin wiederkehrt, sondern als bereits Dagewesenes wieder aufgenommen wird, im da capo improvisierend verziert, in der Reprise abgewandelt — oder wäre es auch nur als Zurücklaufen „in den Anfang" —, in der Variation frei umgestaltet, somit in schöpferischer Freiheit zugleich Wahrung des Gegebenen: die Wiederkehr wird zur Wiederholung. Was das musikalische Miteinander dieser Epoche betrifft, so ist zu beachten, daß trotz des teilweise noch übernommenen mehrstimmigen Singens die eigentlich stilbildenden Kräfte zum entscheidenden Teil in der Instrumentalmusik, zum geringeren im solistischen, begleiteten Vokalsatz sich auswirken. Grundtatsache ist seit dem Ende des niederländischen Traditionsverlaufs die Einbettung alles Musizierens in das Klangliche, die Entwicklung jeder Stimme aus einer begründenden Harmoniefolge. Die bisher als „Organon" zu musikalisch-sachlichem Dienst vereinigten, aber individuell erfüllbaren Stimmen werden entselbständigt, grundsätzlich vom Ganzen abhängig gemacht und zum bloßen Darstellungsmittel herabgedrückt. Der Charakter als Solo- oder Begleitstimme verweist nur auf Gradunterschiede der Ergänzungsbedürftigkeit. Mit dieser Verlegung des Schwergewichts in das Werk selbst, als Schöpfung und „Ausdruck" schlechthin, tritt die Person des Schöpfers nun entscheidend in den Vordergrund. Die Ausführenden sind seine Vertreter oder Werkzeuge. Sie stufen sich nach Maßgabe ihres Anteils am Werk, so daß eine aufsteigende Reihe etwa vom Zuhörer Chorsänger und Spieler über den Solisten, Kapellmeister, Organisten und Klavierspieler zum Schöpfer selbst führt. Daß im einzelnen diese Rangordnung im historischen Verlauf mehrfach wechselte, hat besondere Gründe, die hier außer Betracht bleiben können.

Neben einer solchen ersten Ausformung der Grundkategorien im Hinblick auf die großen Traditionseinheiten wäre nun auch kurz am Beispiel zu zeigen, auf welche Weise sie in technischen Einzelheiten wie im Harmonischen und Kontrapunktischen greifbar zu werden vermögen. Die Denkweise der ersten abendländischen Mehrstimmigkeit ist ihrem Ursprung gemäß rein kontrapunktisch. An der Geschichte der ältesten Motette läßt sich beobachten, wie erst mit dem allmählich stärkeren Hervortreten des Zuhörers das Klangliche als gewissermaßen außenperspektivische Anordnung der Stimmen zu Akkordsäulen entdeckt wird. Sein Auftreten im mittelalterlich-französischen Traditionsverlauf läßt sich weitgehend rein aus den Wandlungen des Miteinander verstehen. Auch

das Vordringen der eigentlichen Klangkonsonanzen Terz und Sext mit ihrem elementar-sinnlichen Klangreiz verweist in erster Linie auf die zunehmende Passivität und Hingabe des Zuhörers und bedeutet an sich noch keine Annäherung an eine wirklich funktionale Harmonik. Erst im italienischen Trecento zeigen sich Dinge, die unverkennbar auf Funktionalität schließen lassen, und zwar bemerkenswerterweise bereits von vornherein in der dünnen, terzenarmen Zweistimmigkeit der ältesten Madrigale. Da die Frottole und Falsibordoni des 15. Jahrhunderts sich in genau derselben Hinsicht wiederum höchst charakteristisch von der niederländischen Kontrapunktik abheben, so scheint demnach die harmonische Funktionalität zunächst auf einen spezifisch südlichen Ausdruckswillen zu verweisen. Worum es sich hierbei handelt, lehren unmißverständlich bereits die ältesten Madrigale. Trotz ihrer zweistimmig-kontrapunktischen Anlage sind sie in wesentlichen Partien eher ein koloraturreiches Solo, dem die stützende Begleitstimme ein sicheres harmonisches Raumgefühl verschafft. Auch die kunstreiche Solostimme allein genommen verliert sich nicht in planlosem Koloraturschwall, sondern ist beherrscht, übersichtlich und selbstbewußt gestaltet. Der Sänger überschaut sozusagen gleich bei Beginn jeder Phrase seine bevorstehende Leistung, erkennt die möglichen Zielpunkte, behält auch im Wirbel virtuoser Künste stets den Willen zum übersichtlichen Zusammenhang, zur Dar-stellung. So braucht die Unterstimme nur klanglich auszudeuten, was in der Gesamterfindung bereits latent enthalten ist. Leittonanschluß, Aufeinanderbeziehen der Schlüsse durch Beschränkung auf möglichst wenige, gegensätzliche Stufen, Ausprägung der Dominant-Tonika-Polarität, also alle wesentlichen Elemente der abendländischen funktionalen Harmonik sind hier zum erstenmal geprägt als Ausdruck einer, wie es scheint, spezifisch südlichen Zeitlichkeitsdimension: sich selbst, d. h. sein inneres und äußeres Vollziehen überschaubar zu haben, in der Grundmöglichkeit der Darstellung zu leben.

Was in anderen Traditionsverläufen dieser Bestimmung entspricht und wie sie bei der Übernahme der technischen und formalen Mittel mit diesen sich abwandelt, sei hier nicht verfolgt. Es möge nur außer dieser zweiten Dimension der Zeitlichkeit noch eine weitere aufgewiesen werden, die zum Gegensatz sachlichen und ausdrucksvollen Musizierens zurückleitet. Daß dieser Gegensatz mit der musikalischen Entwicklung innerhalb der großen Traditionsverläufe zusammenhängen muß, lassen bereits die oben angeführten Beispiele vermuten. Auch hier scheint der Zeitlichkeitsbegriff eine entscheidende Deutungsmöglichkeit zu gewähren. Die getroffenen Grundbestimmungen als Wiederkehr, Freiheit und Wiederholung bezogen sich nur auf die formalsten Grundcharaktere innerhalb des jeweiligen Traditionsverlaufs, zu deren inhaltlicher Erfüllung ein genaues Eingehen auf Technik und Formgebung der einzelnen Generationen und Meister erforderlich wäre. Allgemein lassen sich jedoch gewisse Richtpunkte der Entwicklung abstecken. Sobald das Musizieren sich aus umgangsmäßiger Gebundenheit löst und auf der eigenständigen Stufe Selbstgenügsamkeit und formale Echtheit beansprucht, handelt es sich für den Schaffenden darum, „reine", absolute Musik zu gestalten. Das bedeutet für die ersten Generationen

keineswegs Kundgabe individueller Offenbarung, sondern schönheitlich-sachliches Formen nach Gesetzen, wie sie als Struktur der Zeitlichkeit, aus der „man" lebt, und des Miteinander, in dem man lebt, dem schöpferischen Geist eingeboren sind. Mag solche Musik uns abstrakt, ohne jeden individuellen Zug und seelisches Leben erscheinen: der gleichzeitige Hörer fand in ihr verborgenste Gesetze seines eigenen Daseins geformt, deren Erfüllung ihn zu wunderbarer Klarheit und Freude zu stimmen vermochte. Erst von dieser Stufe aus führt der geschichtlich immer wieder beschrittene, vielleicht notwendige Weg zu stets gesteigerter Differenzierung der Zeitlichkeit. Vom stilisierenden Ergreifen der Grundstruktur eines sozusagen heroisch-ganzheitlichen Lebens geht die Entwicklung zum „ausdrucksvollen" Erformen vieldimensionaler Befindlichkeit und von dort weiter bis zur letzten romantischen Zerfaserung des Augenblicks. Wie weit und in welcher Weise die musikalische Zeitlichkeit sich derart zu differenzieren vermag, hängt von anderen Voraussetzungen ab. In der mittelalterlichen Tradition z. B. gilt Musik stets als etwas spezifisch „Freudiges", wie schon der angeführte Ausspruch eines Machaut auffällig zeigt. Das Beglückende der Zeitlichkeitsstilisierung scheint man demnach auch noch in jenen Epochen weitaus überwiegend empfunden zu haben, aus deren Musik wir die ausdrucksvolle, stimmungshaft-melancholische Befindlichkeit spätgeborener Romantik, den „Herbst des Mittelalters" heraushören möchten.

Zu genauerem Verständnis des Gegensatzes von sachlicher und ausdrucksvoller Musik ist nun allerdings erforderlich, über die bisher behandelten allgemeinsten Kategorien hinaus zu musikalisch-sachhaltigen weiterzugehen. Miteinander und Zeitlichkeit beziehen sich zwar auf wesentliche Momente des Musizierens und erfordern zu ihrer Erkenntnis genaue formale Analysen, ohne jedoch musiktechnische oder überhaupt spezifisch musikalische Begriffe zu sein. In diesem Zusammenhang kann es sich nur darum handeln, einige Gesichtspunkte herauszustellen, unter denen die längst beachteten musiktechnischen Einzelfragen miteinander etwa in neue, sich gegenseitig erhellende Beziehungen treten und künstlich getrennte Dinge wieder in ihrer ursprünglichen Einheit sichtbar werden könnten. Historisch gesehen dürfte für unsere Musik das Melodische als das ursprünglichste, nicht weiter ableitbare Phänomen zu gelten haben. Richtet man auch hier wieder den Blick zunächst auf die großen Einheiten der Traditionsverläufe, so wird sogleich anschaulich, daß die Melodik etwa Beethovens und Wagners derjenigen Bachs unvergleichlich nähersteht als der altniederländischen oder frühitalienischen. In weniger ichlich bestimmten Traditionen ist die Ähnlichkeit der Melodiegestalt, etwa bei Ockeghem und Lasso, in einer Machautschen Motette und einer Perotinischen Clausula so groß, daß man von derselben Substanz reden könnte, aus der die älteren und jüngeren Meister schöpften. Es geht hier freilich nicht an, Diastematik, Formgebung, Rhythmik, latente Harmonik usw. voneinander zu trennen. Melodische Substanz ist für die ältesten Traditionsverläufe geradezu ein Vorrat geprägter melodischer Wendungen, deren sich jeder Musiker aufs unbefangenste bedient. Nur diese Tatsache, als „typologische" Arbeit für gewisse Zeiten längst beachtet, ermöglicht überhaupt eine erste musikalische Gemeinschafts- und Traditionsbildung. Ein weitverbreitetes

umgangsmäßiges Musizieren, bei dem ein jeder zur Substanzprägung beitragen kann, zum mindesten aber die typologischen Wendungen selbst immer wieder vollzieht, so sehr in ihnen lebt, daß er sie gleichsam doch mitgeprägt hat, schafft erst die notwendige Grundlage für das Verstehen von Musik, besser: das Verstehen dieser Musik. Denn nur dort, wo eine unmittelbare oder traditionsmäßige Substanzgemeinschaft vorliegt, haben wir echten Zugang zum Kunstwerk. Reißt die Tradition ab, so ist die Musik, beispielshalber die griechische, im selben Sinne tot wie eine tote Sprache. Die Traditionsverläufe innerhalb der abendländischen Musikgeschichte und spezieller noch die einzelnen Generationen oder Schulen könnte man geradezu als relativ geschlossene Substanzgemeinschaften bezeichnen und ihre „Substanz" in exakten stilistischen Beschreibungen aufweisen, wie es W. Fischer vorbildlich für das 18. Jahrhundert unternommen hat[1]). Nur würde hierbei, je weiter man vom Mittelalter zur Gegenwart fortschreitet, das Schwergewicht sich immer mehr von einer Summe handgreiflicher, geprägter Wendungen auf den Nachweis typischer Gestaltenergien formaler, harmonischer und rhythmischer Art verlegen. Für den früheren Musikunterricht war diese Tatsache von größter Bedeutung. Wenn Coclicus von seiner Lehrzeit bei Josquin spricht, Senfl von Heinrich Isaak, so erfahren wir, daß die Kompositionslehre darin gipfelte, die Werke des Meisters nachzubilden. Nicht nur formale Regeln, sondern musikalisch-melodische Substanz im geformten Vorbild sollte überliefert werden. Auch die Verhältnisse zu Bachs und Händels Zeiten wären in ähnlichem Sinne hier anzuführen: die Bewertung der „Invention", der Übernahme fremden Gutes und der „ars inveniendi", von der A. Schering kürzlich handelte[2]). Eine derartige, in umgangsmäßigen und sachlichen Epochen ausgebildete Substanzgemeinschaft ist nun ihrerseits erst Voraussetzung für jedes ausdrucksvolle Musizieren. Nur wo ein Vorrat von melodischer Substanz und Gestaltenergie in breiter Durchschnittlichkeit vertraut ist, vermag jetzt der Differenzierungswille sich verständlich zu machen. Eine reife Motette Lassos z. B. redet unverkennbares „Niederländisch". Zweifellos läßt jedes Motiv sich irgendwie ähnlich auch bei Vorgängern und Zeitgenossen nachweisen, aber von der klassisch einfachen, gewissermaßen normalen Form etwa der Josquinschen Melodik ist trotzdem alles durch charakteristische Abwandlungen unterschieden. Nur im Vergleich mit seiner erst zu erschließenden substanziellen „Urform" ließe sich am konkreten musikalischen Motiv sein „Ausdrucksgewicht", ließe sich die Prägungskraft seines Schöpfers ungefähr erfühlen, niemals aber durch Maß und Zahl festlegen oder gar inhaltlich bestimmen[3]). Als natürliche Folge solcher differenzierten, ausdrucksvollen Musik wendet sich nun der Hörer mehr und mehr von der großen Zeitlichkeitsgestaltung zum Einzelnen und Einmaligen. Die Substanz- und Traditionsgemeinschaft wird auf-

---

[1]) Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Beiheft 3 der Denkmäler der Tonkunst in Österreich (1915).

[2]) Im vorigen Jahrgang (1925) dieses Jahrbuchs.

[3]) Es bedarf wohl kaum eines Hinweises auf die völlige Aussichtslosigkeit aller Versuche, künstliche, d. h. ungeprägte und keiner Tradition angehörige „Elementarmotive" zu untersuchen und sie gar auf einen vermeintlichen Ausdrucksgehalt zu befragen.

gelockert, beginnt sich allmählich zu zersetzen — ein unabänderliches Schicksal, wohl nirgends so tief ergriffen, so großartig und selbstverschwenderisch erfüllt wie in der deutschen romantischen Tradition. Der Expressionismus bezeichnet den End- und Umschlagspunkt: der Schaffende teils noch innerhalb persönlicher, sektenhaft geschlossener Gemeinde, teils völlig einsam, eine jüngere Generation in verzweifelter Erkenntnis bemüht, die Wirklichkeit wieder zu ergreifen und neue Bindungen zu suchen.

Neben der Substanz als dem Vorrat von musikalischen Elementen und Gestaltenergien, aus dem jede Tradition musikalisch formt, kommen für die Ordnung der Grundbegriffe zunächst die Mittel und Prinzipien in Betracht, mit denen man Musik als geformtes, für sich bestehendes Kunstwerk gestaltet — sie seien zusammenfassend als Gerüst bezeichnet —, sodann das Hörbare der Musik als solches, ihre Klanglichkeit. Im Schaffen der verschiedenen abendländischen Traditionskreise hat das Gerüst interessante Wandlungen erfahren, von der konstruktiven Tenorarbeit des Mittelalters über die englisch-burgundische Choralkolorierung bis zum grundsätzlichen Textanschluß der Niederländer, um erst dann in dem uns gewohnten Sinne musikalisiert zu werden, d. h., nicht als musikfremder Bestandteil in die Komposition hineinzuragen, sondern als musikalisches Symmetrie- und Wiederholungsprinzip auch seinerseits unmittelbar der Zeitlichkeitsformung zu dienen. — Eine eigenartige und nicht leicht aufzulösende Problematik bringt die Klanglichkeit der Musik mit sich. Die Instrumentenkunde lehrt uns, wie nachdrücklich jeder Traditionsverlauf seine eigene Klanglichkeit ausprägt. Obwohl wir vom Klanglichen aufs stärkste affiziert werden können und auch jene Unterschiede im Hören intensiv erfassen, stößt doch ein Versuch, über die ersten Beschreibungen des Sinnlichen (etwa „seelenvoller" Streicher-, „kühler" Bläserklang, „punkthafte" Melodik des Mittelalters mit der zugeordneten „perlenartigen" Streichtechnik) hinaus zur Deutung vorzudringen, auf erhebliche Schwierigkeiten. Ohne hierauf weiter einzugehen, sei im gegenwärtigen Problemzusammenhang der „ausdrucksvollen" Musik nur noch die Rolle der Symbolik kurz berührt. Hält man an der Einsicht fest, daß Musik nur im Vollziehen zugänglich wird und ihr Sinn sich rein in eben diesem Vollziehen erfüllt, nicht im Erfassen eines irgendwie „gemeinten" oder „dargestellten" Anderen, so ergibt sich die strikte Unmöglichkeit für alle Musik, als Musik Gegenständliches eindeutig darzustellen, seien es nun Dinge unserer Umwelt oder dinghaft isolierte Affekte, Gefühle u. dgl. Tatsache ist es allerdings, daß nicht nur in Musikdrama und sinfonischer Dichtung, sondern auch in zahllosen älteren Werken Musik etwas darstellen, auf etwas verweisen oder dem einzelnen Affektausdruck dienen will. Solches vermag sie jedoch nur in der Rolle des Symbols, womit die Grenze der musikalischen Unmittelbarkeit überschritten wird. Ein Symbol „bedeutet" etwas, will als Sinnbild eines andern genommen werden: alles Symbolische ist — im Gegensatz zur Musik — wesentlich intentional. Von den verschiedenen, nicht immer scharf trennbaren Möglichkeiten musikalischer Symbolwerdung darf als ursprünglichste vielleicht die umgangsmäßige Symbolik gelten: umgangsmäßige, bedeutungsverhaftete Musik wird als Zitat, eingebaut in einen eigenständigen Zusammenhang, zum Symbol

jenes Bedeuteten, als solches naturgemäß nur demjenigen verständlich, der in der betreffenden umgangsmäßigen Musik (z. B. dem Choral) lebt. In gewissem Sinne wären hierzu auch die vom 15. bis zum 18. Jahrhundert so beliebten satztechnischen Symbolismen zu rechnen („falsche" Quintenparallelen, Kanonsymbolik), die nur der geschulte Musiker, dieser jedoch sozusagen umgangsmäßig-reflexiv versteht[1]). Die Hauptgattungen „ausdrucksvoller" Symbolik sind sodann die illustrative, die das Bewegungsmäßige oder Eindruckshafte eines Vorgangs unmittelbar nachbildet, und die assoziative, diese das große Entdeckungsgebiet der Romantik, von stimmungshafter Klangsymbolik bis zum etikettierenden Leitmotiv reichend. Für die großen Probleme des Musikalischen kommt diesen Dingen jedoch nur eine verhältnismäßig periphere Bedeutung zu, weshalb sie hier an letzter Stelle und mehr anhangsweise behandelt seien.

Ohne Anspruch auf Systematik sollten die hier skizzierten musikästhetischen Begriffe nur zeigen, inwiefern die formale Analyse des Musikalischen einheitlich der Aufgabe seiner Deutung sich unterzuordnen vermag. Bereits mit dem Begriff der formalen Echtheit wurde eine solche Deutungsmöglichkeit stillschweigend vorausgesetzt. Allerdings muß dazu betont werden, daß es unmittelbare Kriterien formaler Echtheit für die historische Untersuchung nicht gibt und erst der umfassende Vergleich aller formalen Einzelheiten die Voraussetzung dafür schafft, Musik als Ausdruck menschlichen Daseins zu interpretieren. In diesem Sinne wäre denn das eigentliche Ziel aller heutigen Musiktheorie und Musikgeschichte als Hermeneutik zu bezeichnen. Inwiefern eine solche „Auslegekunst" sich an die spätromantische, mit H. Kretzschmars Namen verbundene Hermeneutik etwa anschließt und worin sie von ihr abweicht, und daß sie andererseits mit der von H. Riemann am entschiedensten vertretenen formalen Analyse steht und fällt, dürfte bereits aus den obigen Ausführungen zur Genüge hervorgehen. Eine der wichtigsten Aufgaben der Musikwissenschaft wäre es dementsprechend, den traditionellen Gegensatz von Hermeneutik und formaler Analyse aufzuheben und beide immer tiefer miteinander zu durchdringen. Wir erkennen heute, daß Forscher wie Riemann und Kretzschmar im Grunde nur auf verschiedenen Wegen (die in der Spätromantik wohl nicht zu vereinigen waren) dem gleichen Ziele zustrebten: Musik zu verstehen, d. h. sie begrifflich interpretierbar zu machen und damit die Unmittelbarkeit des Musizierens grundsätzlich zu überschreiten. Das Musizieren als solches hat nicht die Tendenz, mit seinen eigenen Mitteln sich selbst zu verstehen. Jedes begriffliche Erhellen bedeutet hier einen von außen hinzukommenden, fremdartigen Neuansatz. Diese Spannung zwischen Musizieren und Verstehen, Musik und Hermeneutik führt uns wiederum zu musikalischen Gegenwartsfragen zurück, deren kritische Darstellung einem anderen Zusammenhang vorbehalten sei: dem Problem der Tradition, des Historischen, der Musiktheorie und Musikerziehung.

---

[1]) Zu Bachs Symbolik vgl. man die Abhandlung A. Scherings im Bach-Jahrbuch für 1925. Nur in einem Punkt möchte ich mich dem verehrten Forscher nicht anschließen: daß alle Musik bereits einen Symbolismus ersten Grades darstelle (S. 48). Der Symbolbegriff wird von uns doch noch so wesentlich als intentional verstanden, daß es mir nicht zweckmäßig erscheinen will, ihn bis zur Umspannung des wesentlich nicht-intentionalen musikalischen Ausdrucks auszuweiten.

Totenschau für das Jahr 1926

zusammengestellt von Rudolf Schwartz

Abkürzungen der benutzten Quellen

AMZ	= Allgemeine Musik-Zeitung	Mu	= Die Musik
BJ	= Bach-Jahrbuch (Leipzig)	Musa	= Musica sacra
DBJ	= Deutsches Bühnen-Jahrbuch (Berlin)	MW	= Die Musikwelt (Hamburg)
DMZ	= Deutsche Musiker-Zeitung	NMZ	= Neue Musik-Zeitung
DTZ	= Deutsche Tonkünstler-Zeitung	NZ	= (Neue) Zeitschrift für Musik
Kl	= Klavierlehrer (Musikpädagog. Blätter)	Orch	= Das Orchester
MDO	= Musica d'Oggi (Milano)	RMC	= Revista Musical Catalana (Barcelona)
MER	= Die Musikerziehung	RMI	= Rivista Musicale Italiana (Torino)
MGKK	= Monatschrift f. Gottesdienst und kirchl. Kunst	RMTZ	= Rheinische Musik- und Theater-Ztg. (Köln)
MK	= Musiker-Kalender (Hesse-Stern)	Si	= Signale
MMR	= Monthly Musical Record (London)	St	= Die Stimme

ZM = Zeitschrift für Musikwissenschaft

ADAIEWSKY, Ella von, s. Schultz-Adaiewsky.

ADLER, Emanuel, Domorganist und Musikpädagoge. † in Breslau (80). Musa 188; St XX, 251.

ALBANESI, Carlo, Pianist und Komponist. † 21. September in London (68). MDO 286; MMR 309.

ANDERSEN, Anton, Prof., Komponist. † in Stockholm (81). NZ 647; Mu XIX, 150; RMTZ 442; DMZ 1171.

APEL, Pauline, die treue Haushälterin von Franz Liszt. † 18. September in Weimar (88). AMZ 780; RMTZ 350; Si 1374; DMZ 939; Orch 235; NZ 646.

BARROW-DOWLING, T., Organist und Chormeister. † im September in Capetown. MMR 309.

BARY, Alfred von, Professor Dr., Kammersänger. † in München (53). St 21, 58; AMZ 726; RMTZ 350; Orch 224; NMZ 48, 46; Mu XIX, 150.

BASSERMANN, Fritz, Prof., Violinpädagoge. † in Frankfurt a. M. (77). RMTZ 372; AMZ 851; NZ 647; MER 257.

BECHT, S., Professor, Hofkapellmeister a. D. † in München (67). Musa 188; NMZ 47, 312; Orch 92; Mu XVIII, 638.

BECKER, Fritz, Cellovirtuose. † in Basel. Mu XVIII, 638.

BENDIX, Victor, Komponist und Musikdirektor. † in Kopenhagen (75). Mu XVIII, 482.

BENNEWITZ, Anton, ehemaliger Direktor des Prager Konservatoriums. † 30. Mai in Hirschberg in Böhmen (94). Si 951; RMTZ 295; NZ 459; Mu XVIII, 867.

BERLEPSCH, Erich von, Organist. † 14. Juli in Leipzig (61).

BESSELL, Hans, Professor, Musikschriftsteller. † 13. Dezember in Kiel. Si 1849; AMZ '27, 180.

BIEHRING, Eduard, Professor, Kammervirtuose (Oboe). † in Dresden. AMZ 851; Mu XIX, 149; Orch 266.

BIELER, August, Solocellist der Kapelle des Landestheaters. † in Braunschweig (63). Orch 153.

BIRKLE, Dr. Suitbert, Abt des Klosters Seckau, Choralforscher. † in Knittelfeld (50). Musa 188; St XX, 251.

BLAHA, Luise, gefeierte Bühnensängerin. † in Budapest (76). Mu XVIII, 482; NZ 110.

BLANCHETT, Alfred, Organist at St. Mary's Church. † in Slough (57). MMR 147.

BOHRISCH, Albert, Lehrer für Sprachheiltechnik und Vortrag. † in Hannover. St XXI, 23.

BÖRNER, Paul, Kirchenmusikdirektor in Altenburg. † in Leipzig (52). MER 257.

BOYER, Cyprian, französischer Kirchenkomponist (73). NZ '27, 47.

[1]) Die eingeklammerten Zahlen bezeichnen das Lebensalter. Folgen zwei Zahlen aufeinander, die durch ein Komma getrennt sind, so bezieht sich die erste auf den Jahrgang der betreffenden Zeitschrift. Wo nicht anders bemerkt, ist die Todesstätte zugleich der Ort des Wirkungskreises des Verstorbenen.

BRAUN, Rudolph, Professor, blinder Orgelvirtuose und Komponist. † in Wien (57). Mu XVIII, 482; NZ 110.

BRODERSEN, Friedrich, Bariton der Münchener Staatsoper. † 19. März bei einem Gastspiel in Krefeld. St XX, 187; Mu XVIII, 638; NMZ 47, 312; RMTZ 112.

BUERS, Wilhelm, Kammersänger, † 20. April an den Folgen eines Automobilunfalls in Hamburg (47). RMTZ 128; Si 673; NMZ 47, 356; AMZ 384; Mu XVIII, 715.

CALADO, Mãrio, Pianist. † im August in Barcelona (63). RMC 268.

CASSIRER, Fritz, Kapellmeister und Kunstschriftsteller. † 25. November in München (56). Si 1833; RMTZ 442; AMZ 1052; NZ '27, 47.

CATOIRE, Gregor, Musiktheoretiker und Komponist. † in Moskau (57). Mu XVIII, 867.

CAVALLERY, Walter, Mitglied der Staatskapelle. † in Berlin (55). Mu XVIII, 562.

CHALLIER, Willibald, Musikverleger. † in Berlin (85). Mu XVIII, 482; NZ 110.

CIPOLLONE, Alfons, Komponist. † in Teramo (83). NMZ 47, 312; Mu XVIII, 638.

CORDES, Johannes, Domorganist. † 2. März in Paderborn (52). Musa 268.

CORTELLA, Alessandro, Musikschriftsteller und Librettist. † 30. Oktober in Florenz. MDO 334.

COVIELLO, Nicola, Direktor der Balham School of Music in London. † im Juni in New York (79). MMR 211.

CRONBERGER, Willi, Gesangspädagoge, Kammersänger. † in Hamburg (69). St XXI, 23.

CROSS, John Albert, Gründer der Musikschule. † 31. Juli in Manchester (83). MMR 309.

DENT, J. M., Musikverleger. † 9. Mai in Croydon (76). MMR 174.

DIETRICH, Fritz, städtischer Kapellmeister. † 30. März in Aachen (52). Orch Nr. 8, XXX; DMZ 338; RMTZ 112; NZ 307.

EBERHARDT, Goby, Professor, Violinpädagoge. † 13. September in Lübeck (74). DMZ 912; AMZ 726; RMTZ 372; NMZ 48, 66; NZ 647; Mu XIX, 149; St XXI, 46.

ECKENER, Alfred, Violinvirtuose. † in der schleswig-holstein. Provinzial-Irrenanstalt in Schleswig. AMZ 827.

EICHLER, Karl, Klavierpädagoge und Komponist. † in Ulm a. D. (92). NMZ 48, 22.

ELIZZA, Elise, Kammersängerin. † in Wien. AMZ 582; Orch 152; Mu XVIII, 867.

ENGEL, Eduard, Professor, Gesangspädagoge. † 4. Febr. in Dresden (82). Mu XVIII, 562; Kl 44.

EPSTEIN, Julius, Klavierpädagoge. † in Wien (94). Mu XVIII, 638; RMTZ 112; NMZ 47, 332.

ERDMANN, Robert, Chordirektor des Landestheaters. † in Karlsruhe. NZ 111.

ERLER, Karl, Gesangsmeister. † in München (67). RMTZ 112; NZ 307; Kl 44.

EULENBURG, Ernst, Musikverleger. † 11. September in Leipzig (79). Si 1340; AMZ 726; RMTZ 350; NZ 583; NMZ 48, 46; ZM IX, 61; Mu XIX, 149; St XXI, 46; Kl 49,7.

FILIPPONI, Tina, Pianistin. † 15. September in Resina (24). MDO 302; NMZ 48, 66; Mu XIX, 150; RMC 334.

FINCK, Henry T., Musikschriftsteller und Kritiker. † 29. September in Rumford Falls, Minnesota (72). MMR 338; Mu XIX, 306.

FLEURY, Louis, Flötenvirtuose. † 10. Juni in Paris. MMR 211; NZ '27, 47.

FOURNETS, René, Opernsänger und Gesanglehrer. † im November in Pau (68). MMR 371.

FREIBERG, Otto, Professor an der Universität. † in Göttingen (81). ZM IX, 122; NZ '27, 47.

FREIXAS, Narcisa, Komponistin. † 20. Dezember in Barcelona (66). RMC 336.

GAY, Joan, Komponist, in Barcelona geboren. † 16. Januar in Argentinien (59). RMC 49.

GÉDALGE, André, Musiktheoretiker. † in Paris (70). St XX, 164; RMC 50; RMI 314.

GEIPEL, Walter Edwin, Geigenbauer. † 10. August in Mannheim. Si 1238; Orch 200; RMTZ 295.

GERHARTZ, Dr., Musikhistoriker. † 18. September in Bonn (27). AMZ 826; RMTZ 350; Mu XIX, 149; ZM IX, 122.

GERL-BENETTI, Frau Adele, Gesangsmeisterin. † in Prag (72). NZ 647.

GILLMANN, Max, Kammersänger, Bassist an der Staatsoper. † in München (52). AMZ 780; NMZ 48, 46; NZ 647.

GÖHRING, William Dr., Geh. Legationsrat und langjähriger Vorsitzender der Gewandhaus-Direktion und langjähr. Kurator der Musikbibliothek Peters. † 7. November in Leipzig (81). NZ '27, 47.

GOMPERZ-BETTELHEIM, Karoline, einst gefeierte Sängerin der Oper. † in Wien (80). Mu XVIII, 402.

GOTTINGER, Heinrich, Professor, ehemaliger Direktor der Stadttheater Graz und Düsseldorf. † in Wien. Mu XVIII, 638.

GREENHALGH, J. H., Tanzkomponist. † 18. August in Blackpool (53). MMR 309.

GRUBER, Franz Xaver, Dom-Kapellmeister, Professor. † 12. März in Salzburg (51). Musa 138; Mu XVIII, 638; St XX, 190; RMTZ '27, 13.

GRUBER, Friedrich, Kapellmeister von der Bayreuther Oper. † auf einer Gastspielreise in Hermannstadt. AMZ 1098.

HADDOCK, Edgar, Vorsteher des College of music. † 10. August in Leeds (60). MMR 275.

HAGEDORN, Thomas, Komponist und Gesanglehrer. † 2. November in Leipzig (55). NZ 711.

HAGEN, Adolf, Hofkapellmeister a. D. † in Dresden (75). AMZ 554; RMTZ 263; NZ 459; St XX, 251.

HEIZ, Robert, Musikdirektor. † in Menziken im Aargau (63). NZ 519.

HELBIG, Alfred, Kapellmeister und Komponist. † in Dresden (58). Mu XVIII, 482; NZ 110.

HERVÉ jun., Gardel, Komponist. † 20. Juli in Paris (79). DMZ 747.

HEYLAND, Arthur, Pianist und Komponist. † in Berlin. AMZ 394.

HOCHBERG, Reichsgraf Bolko von, der frühere Generalintendant der Königlichen Schauspiele zu Berlin. † 1. Dezember in Salzbrunn (83). AMZ 1048; RMTZ 442; DMZ 1171; NZ '27, 47.

HOFFMANN, Alfred, Musikverleger, Inhaber der Firma C. F. Kahnt. † 20. September in Leipzig (64). RMTZ 350; NZ 583; NMZ 48, 46; Mu XIX, 149; St XXI, 46; Kl 49, 7.

HOFMANN, Ida, deutschungarische Pianistin und Schriftstellerin. † in São Paulo (Brasilien) (62). NZ 583.

HÖPFL, Joseph, Dramaturg an der Staatsoper. † im Dezember in Berlin. AMZ 1076.

HOPPE, Jaroslav, deutsch-tschechischer Komponist. † 11. Februar in seiner Heimatstadt Kromeric (Kremsier) (48). AMZ 339; NZ 307; Mu XVIII, 715.

HOYER, Bruno, Prof., Kammervirtuos, Lehrer an der Akademie der Tonkunst. † 14. August in München (69). NMZ 47, 512; NZ 519; Orch 213; Mu XIX, 75; St XXI, 70.

JOCHUM, Eugen, Professor, Chorregent und Komponist. † 15. Februar in Günzburg. Musa 114.

KÁAN VON ASBEST, Heinrich, ehemaliger Direktor des Prager Konservatoriums. † in Roudna (73). Mu XVIII, 638; NZ 307.

KASTALSKIJ, A. D., Komponist. † Ende Dezember in Moskau (71). AMZ '27, 32; Mu XIX, 381.

KELLERMANN, Berthold, Professor an der Akademie der Tonkunst. † in München (73). NZ 459; AMZ 571; RMTZ 268; Si 1092; Mu XVIII, 867; Kl 48, 67; RMI 663.

KIDSON, Frank, Musikschriftsteller und Folklorist. † 7. November in Leeds (70). MMR 371.

KING, Dr. Alfred, einst gefeierter Dirigent. † 26. April in Brighton (89). MMR 174.

KNEISEL, Franz, Musikdirektor. † 26. März in Boston (60). MMR 147, 174; Mu XVIII, 715.

KNOEDT, Heinrich, Dr., Gründer und Leiter des „Deutschen Sängerbundes Brasilien". † in São Paulo (41). Mu XIX, 306.

KÖHLER, Friedrich Albert, Komponist. † in Gera (66). Mu XIX, 75; NZ 583.

KOHUT-MANNSTEIN, Elisabeth, Gesangsmeisterin. † in Berlin-Grunewald (83). Mu XIX, 306; NZ '27, 47.

KOESSLER, Hans, Professor, Komponist und Musikpädagoge. † 23. Mai in Ansbach (72). DMZ 657; Mu XVIII, 790; AMZ 538; RMTZ 248; NZ 434; DTZ 187.

KRASNOHORSKÁ, Else, Textdichterin Smetanas (79). NZ '27, 47.

KRETSCHMER, Jenny, einstige Opernsängerin, die Gattin E. Kretschmers. † in Dresden (88). NZ 711; MW 6, 23.

KÜGELE, Richard, Musiklehrer und Komponist. † 30. März in Schmellwitz, Kreis Schweidnitz. NMZ 47, 356.

LAAR, Louis van, Violinpädagoge. † im Dezember in Berlin (44). DMZ 1194; Si 1849; AMZ 1098; Mu XIX, 381.

LANGE-MÜLLER, Peter Erasmus, Komponist. † in Kopenhagen (76). Si 529; Mu XVIII, 562; NMZ 47, 332.

LATTERMANN, Theodor, Baßbariton. † in Seehof bei Teltow (46). Mu XVIII, 562.

LAYTON, Constance, Gesanglehrerin. † 18. September (72). MMR 309.

LEICHTENTRITT, Else, Pianistin. † in Berlin (35). NZ 366.

LEMACHER, Clemens, Musikdirektor. † 26. Februar in Solingen (64). Musa 114; NMZ 47, 332; Mu XVIII, 715.

LÉON, Mischa (Harry Haurowitz), Konzert- und Operntenor. † in New York (37). MMR 174.

LINDNER, Adolf, Kammervirtuos (Hornist). † 13. September in Dresden (51). Orch LXXXI; NMZ 48, 46.

LINDO, Algernon, H., Professor. † im August in Sidney in Australien. MMR 309.

LITZMANN, Berthold, Geheimrat Prof. Dr., der Clara-Schumann-Biograph. † in München (69). AMZ 901; NZ 711; RMTZ 401; MMR '27, 22.

LÜTTICH, Obermusikmeister des früheren Garde-Jäger-Bataillons. † in Storkow (71). Mu XVIII, 402.

MAGRINI, Giuseppe, Violoncellist und Komponist. † 20. Dezember in Monza (69). MDO '27, 30.

MAI, Hubert, Organist, Komponist, Dirigent und Musikpädagoge. † in Aachen (65). RMTZ 247; NZ 459; Mu XVIII, 866.

MARKEES, Carl, Professor, Violinvirtuose. † im Dezember in Berlin (61). AMZ 1076; RMTZ '27, 13; Mu XIX, 381.

MASINI, Angelo, einst Italiens größter Tenor. † 29. September in Forlì (83). MDO 286; AMZ 851; Si 1488; RMTZ 442; NZ '27, 47; RMC 334.

MAYER, Michael, Geistlicher Rat, Pfarrer und Chordirektor. † 27. Februar in Neusadt an der Donau (67). Musa 114.

METZNER, Oskar, Komponist. † in Wien (40). Orch 92; Mu XVIII, 562; NZ 307.

MISKA, Vörös, Violinvirtuose. † in Berlin. Mu XVIII, 638.

MÖCKEL, Paul Otto, Pianist, Professor an der Stuttgarter Hochschule für Musik. † 20. April in Zürich (35). AMZ 374; Si 704; NZ 307; NMZ 47, 356; Kl 44; Mu XVIII, 715.

MOLITOR, P. Gregor, Organist, Komponist und Musikschriftsteller. † 28. Mai in Beuron (59). Musa 266.

MOTH, Hans, städtischer Konzertmeister, Solocellist. † 12. Februar in Aachen (49). Orch Nr. 5, XVII, DMZ 338.

NAWIASKY, Eduard, ehemaliger Heldenbariton der Frankfurter Oper. † in Wien (73). Mu XVIII, 402; NZ 46.

NEWMAN, Robert, Gründer des Queen's Hall Orchesters. † 3. November in London (69). MMR 371.

NISSEN, Helge, Kammersänger. † in Kopenhagen. AMZ 901; NZ 711; Mu XIX, 306.

OBERDÖRFFER, Martin, Konzertsänger. † im Dezember in Leipzig.

OPHÜLS, Gustav, Dr., Landgerichtsrat, Freund von Brahms. † in Düsseldorf (60). RMTZ 112; NZ 307.

ORELIO, Joseph, Opern- und Konzertsänger, Bariton. † in Amsterdam (72). AMZ 319; RMTZ 112; NZ 307; Mu XVIII, 715.

ORGENI, Aglaja, Gesangsmeisterin. † in Wien (83). NMZ 47, 312; RMTZ 112; Mu XVIII, 638.

PALADILHE, Emile, Komponist. † in Paris (86). Mu XVIII, 402; RMC 51.

PARODI, Lorenzo, Musikschriftsteller. † 28. März in Genova (70). MDO 134; ZM VIII, 511.

PEPPLER, Ludwig, Direktor des Stadttheaters. † in Luzern (35). Mu XIX, 150.

PESSINA, Arturo, einst gefeierter Opernsänger. † in Turin. MDO 302.

PFANNENSTIEL, Alexander, Musikschriftsteller. † 23. Dezember in Berlin (65). AMZ '27, 20; Orch '27, 10; Si '27, 20.

PFITZNER, Mimi, die Gattin des Komponisten. † in der Nacht vom 19. zum 20. April in Unterschondorf am Ammersee. NMZ 47, 356; RMTZ 149; Si 674; NZ 307; Mu XVIII, 715.

PISLING, Siegmund, Berliner Musikschriftsteller. † auf einer Reise durch die Tschechoslowakei (57). Mu XIX, 49; Si 1286; AMZ 686; Orch 224; RMTZ 350; NZ 583; NMZ 48, 22.

POHL, Jacques, früherer Regisseur am Theater an der Wien und Bühnensänger. † in Wien (76). NMZ 48, 134.

PÖHLMANN, Willy, Konzertmeister am Konzertvereins-Orchester. † in München (38). Orch 141.

PORST, Bernhard, langjähriger Kapellmeister an der Oper. † 21. September in Leipzig (69). NZ 583; AMZ 826.

PYE, James Thomas, Musiker in Chester. † 15. April in Grimsby (76). MMR 211.

REDING, D. von, Musikdirektor. † in Bern (69). NZ 519.

RICHEPIN, Jean, Dichter und Librettist. † 11. Dezember in Paris (77). MMR '27, 22.

RICHTER, Maria, geb. von Szitanyi, die Witwe Hans Richters. † in Bayreuth (72). Mu XVIII, 482.

RITTER, Hermann, Professor, Musikgelehrter, Viola alta-Virtuose. † in Würzburg (78). Mu XVIII, 482; NZ 110; RMTZ 34.

ROEDELBERGER, Franz Valentin, Musikdirektor und Kritiker. † in Aarau in der Schweiz (62). NZ 366; AMZ 374; RMTZ 149.

RÖTHLISBERGER, Prof. Dr., Direktor des internat. Amts für geistiges Eigentum. † 29. Januar in Bern. RMTZ 34; Bibliographie de la France, Nr. 7, pag. 45.

ROTHMÜHL, Nikolaus, Kammersänger. † 23. Mai in Berlin (70). NMZ 47, 400; AMZ 517; RMTZ 247; Mu XVIII, 790; Kl 55.

RÜDIGER, Georg, Mitglied des städtischen Orchesters und Vorsitzender der Ortsgruppe des Deutschen Musiker-Verbandes. † in Duisburg (53). DMZ 587.

RUÉ, Miquel, Kirchenkomponist. † im November in Tarragona. RMC 335.

SAUER, August, Prof. Dr., Präsident der deutschen Musikakademie. † in Prag (72). NZ 647.

SCHLÖGL, Alfons, Professor, Kirchenkomponist. † 28. Dezember in Telfs in Tirol (40). Musa '27, 92.

SCHMUCK, Edwin, Organist und Musikschriftsteller. † in Bad Ilmenau. NZ 307.

SCHNEIDER, Hans, der Prager Universitätsmusikdirektor. † in Karlsbad (71). St XXI, 94.

SCHNOOR, Hermann, Prof. Dr., der Schöpfer der Schleswig-Holsteinschen Musiksammlung. † in Neumünster (73). AMZ 826; Si 1486; NMZ 48, 66; NZ 646; Mu XIX, 150; Kl 49, 7.

SCHRADER, Bruno, Musikschriftsteller und Musikpädagoge. † 12. April in Weimar (65). AMZ 374; Si 640; DMZ 387; RMTZ 149; NZ 293; NMZ 47, 356; ZM VIII, 511; Kl 44; Mu XVIII, 715.

SCHULTZ-ADAIEWSKY, Ella von, Pianistin und Komponistin. † 29. Juli in Bonn (81). NZ 624; RMI 500; MDO 270; NMZ 47, 512; RMTZ 279; MGKK 404; NZ 519; ZM IX, 61.

SCHUMANN, Antonie, Frau, geb. Deutsch, die einzige Schwiegertochter Robert Schumanns. † 23. Januar in Höxter a. d. Weser. NZ 111; Mu XVIII, 562.

SCHWARZ, Joseph, Kammersänger. † in der Nacht zum 10. November in Berlin (46). Si 1664; St XXI, 70; NMZ 48, 134; AMZ 970; Mu XIX, 306.

SHEPHERDSON, John Frank, ehemaliger Präsident des Musikklubs der Universität, Organist etc. † 25. April in Cambridge (38). MMR 211.

SIBMACHER-ZIJNEM, W. N. F., Musikkritiker † in Doorn in Holland (67). RMTZ 295.

SKALITZKY, Ernst, Professor, langjähriger 1. Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters. † 15. Juni in Bremen (74). AMZ 571; DMZ 611; St XX, 251.

SORAGNA, Costantino, Violinpädagoge. † 26. April in Mailand. MDO 166.

SPARAPANI, Senatore, einst gefeierter Bariton und Komponist. † 9. Juni in Florenz (83). MDO 230.

STEHMANN, Gerhard, Kammersänger. † in Wien (60). Mu XVIII, 943.

STENZ, Arthur, Professor, Kammervirtuose. † in Dresden (69). Mu XVIII, 402; NZ 111.

STEPHENS, Weaver, Gesangspädagoge. † 21. November in Handsworth (82). MMR '27, 22.

STERNFELD, Richard, Prof. Dr., Wagnerforscher. † 21. Juni in Berlin (68). AMZ 587; Si 1036; RMTZ 264; DMZ 682; NZ 459; MER 156; Mu XVIII, 866.

STÖBER, Georg, Pianist und Lehrer an der Staatl. Akademie der Tonkunst. † in München (47). AMZ 709; MER 257.

STOCKHAUSEN, Franz, ehemaliger Konservatoriumsdirektor und Domchordirektor am Münster. † 4. Januar in Straßburg (87). Musa 114; Mu XVIII, 482; NZ 110.

SULZER, Joseph, Altmeister für Violoncello. † in Wien (76). Mu XVIII, 482; RMTZ 34.

SUTER, Hermann, Dr. h. c., Komponist und Direktor des Konservatoriums. † 22. Juni in Basel (57). RMTZ 258; NZ 423; DMZ 634; Si 1036; AMZ 587; Mu XVIII, 866; NMZ 47, 442; DTZ 183.

TANNER, Rudolf, Musiklehrer und Musikverleger. † in Leipzig (56). NZ 459; KL 48, 67; St XXI, 46.

TAPIS, Benvingut, Musikdirektor. † in Barcelona (31). RMC 268.

THIELEMANN, Brigitte, Konzertsängerin und Gesanglehrerin. † in Berlin-Wilmersdorf (66). AMZ 1000; St XXI, 70.

THOMPSON, Arthur, Gesanglehrer an der Royal Academy of Music. † 9. April in London. MMR 147.

TOSELLI, Enrico, Musiklehrer und Komponist. NZ 111; RMTZ 34.

TRAUTMANN, Gustav, Professor, Universitätsmusikdirektor. † 13. August in Gießen (60). ZM VIII, 651; DMZ 843; AMZ 651; Orch 200; NZ 519; NMZ 47, 536; Mu XIX, 75.
[Die irrtümliche Angabe im vorigen Jahrbuch ist hiernach zu berichtigen.]

TRAVERSI, Antonio, Komponist, Organist am Augusteo. † 23. Juli in Rom (34). MDO 270; AMZ 652; NMZ 47, 512; Mu XVIII, 943; NZ 519.

VETTER, Johannes, Mitbegründer des Berliner Philharmonischen Orchesters, Musiklehrer. † in Halle (63). NZ 110; Mu XVIII, 638.

VIGNAU, Hippolyt von, ehemaliger Generalintendant des Hoftheaters. † in Weimar (84). Mu XVIII, 482; RMTZ 34.

VOGT, A. S., Dr., Direktor der Musikakademie. † in Toronto. MMR 338.

VOLLHARDT, Reinhard, Professor, Musikdirektor. † 10. Februar in Zwickau (68). Zeitschr. f. Kirchenmusiker VII, 126.

WACHARZ, Adolf, Direktor der Musikschule. † in Ratibor (79). St XX, 190.

WAGNER, Ferdinand, Generalmusikdirektor an der Karlsruher Oper. † in der Nacht vom 20. zum 21. Juli in München (31). DMZ 727; Si 1140 und 1367; AMZ 642; NMZ 47, 484; Mu XVIII, 942; RMTZ 279; NZ 519.

WALLBERG, Jvan, Gesangmeister, † 25. Dezember in Berlin-Schöneberg (71). Si '27, 87; NMZ 48, 199.

WAMBOLD, Ludwig, Tonkünstler und Musikschriftsteller. † 11. November in Leipzig.

WEIMERSHAUS, Emil, zweiter Konzertmeister im Landestheaterorchester. † in Karlsruhe. NZ 111.

WERDELMANN, Theodor Ferdinand, Chordirigent. † in Amsterdam (63). AMZ 826; Si 1488; St XXI, 70.

WERNICKE, Margareta, Pianistin. † in Berlin. AMZ 652; NZ 519.

WESSELY, Hans, Prof., Violinvirtuose. † 29. September in Innsbruck (64). NZ 647; MMR 338.

WIESCHENDORF, Heinrich, Professor, Lehrer am Konservatorium. † 24. März in Budapest (62). DMZ 338.

WINTER, Theodor, ehemaliger Konzertmeister am Stadttheater und Musikpädagoge. † in Königsberg (65). AMZ 538.

WOOD, Charles, Professor, Dr. der Musik an der Universität. † 11. Juli in Cambridge (60). MMR 243.

WOODALL, Anne Askew, Direktorin des Milton Mount College. † 17. Mai in London. MMR 174.

WORMSER, André, Komponist. † 4. November in Paris (75). AMZ 1000; RMTZ 442. NZ '27, 47; RMC 335.

ZAJIC, Florian, Violinvirtuose und Violinpädagoge. † in Berlin (73). NMZ 47, 400; AMZ 517; NZ 366; RMTZ 248; Orch 200; Kl 48, 67.

ZIMMERMANN, Abbé, Professor, Komponist. † in Brig (45). RMTZ 401.

ZUSCHNEID, Karl, Professor, Klavierpädagoge. † in Weimar (72). MER 178; Orch 200; AMZ 670; NZ 519; NMZ 47, 536; Kl 48, 67; Mu XIX, 75.

VERZEICHNIS

der

in allen Kulturländern im Jahre 1926 erschienenen

Bücher und Schriften über Musik

Mit Einschluß der Neuauflagen und Übersetzungen[1])

Von

Rudolf Schwartz

*Die mit einem * versehenen Werke wurden von der Musikbibliothek Peters erworben*

I.

Lexika und Verzeichnisse

Altmann, Wilh.* Orchester-Literatur-Katalog. Verzeichnis v. seit 1850 erschienenen Orchester-Werken (Symphonien, Suiten, symphon. Dichtgn., Ouvertüren, Konzerten f. Soloinstrumente u. Orchester) nebst Angabe der hauptsächl. Bearb. zgest. 2. verm. Aufl. Leipzig, Leuckart. gr. 8°. VII, 227 S. ℳ 8.

Ausstellung der Stadtbibliothek (Sieben Jahrhunderte Lübecker Buch und Schrift. Ausstellg. d. Stadtbibl. in Verb. mit e. Musikausstellg.) Lübeck, Stadtbibliothek. 8°. 20 S. ℳ 0,25.

Beispiele für Konzertprogramme. 1.—3. Tsd. in neuer Bearbeitg. (Dürer-Bund. Flugschrift zur Ausdruckskultur. 72.) München ('25), Callwey in Komm. gr. 8°. 20 S. ℳ 0,60.

Brenet, Michel. Dictionnaire pratique et historique de la musique. Paris, Colin. 8°. 490 p. fr. 40 + 40%.

Buck, Rudolf. Wegweiser durch die Männerchorliteratur. Dresden, W. Limpert. 12,3 × 18,5 cm, 148 S. ℳ 2.

Corte, A. della, e **G. M. Gatti.** Dizionario di musica. Torino ('25), Paravia e C. 8°. V, 468 p., 16 tav. L. 26.

Deutsch, Otto Erich.* Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern. Ein musikbibliographischer Versuch. Wien, V. A. Heck. gr. 8° 24 S. ℳ 3.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, publié sous la direction du R^{me} Dom F. Cabrol ... et de Dom Henri Leclercq ... Fasc. 76—77. Paris ('25), Letouzey et Ané.

Drenth, E. Muziek woordenboekje bevattende de verklaring van alle vreemde woorden en uitdrukkingen. Amsterdam, Vennootschap „Muziek en letteren". 8°. 36 p. F. 0,25.

Eitner, Rob. Biographisch - bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker u. Musikgelehrten der christl. Zeitrechnung bis zur Mitte des 19. Jahrhs. [Anast. Neudr.] Bd. 9 u. Bd. 10. Leipzig, Breitkopf & H. 479 u. 480 S. Je ℳ 12.

Farmer, Henry George. The Arabic musical manuscripts in the Bodleian Library: a descriptive catalogue with illustrations of musical instruments. London, W. Reeves. 8°. 18 p. 3 s.

Fleury, P. de. Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues nés ou ayant travaillé en France. Paris, Office gén. de la musique. 8°. fr. 40.

---

[1]) Die Kenntnis der in Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland, Spanien, Rußland und Polen erschienenen Werke verdanke ich der Güte der Herren: Prof. Dr. Angul Hammerich in Kopenhagen, C. F. Hennerberg, Bibliothekar an der Königlichen Musikakademie in Stockholm, Dr. Bechholm in Bergen, Dr. Toivo Haapanen in Helsingfors, Dr. Higini Anglès, Bibliothekar an der Biblioteca de Catalunya in Barcelona, S. Ginsburg, Professor am russischen Institut für Kunstgeschichte in Leningrad, und Prof. Dr. A. Chybiński in Lwów. Für die übrige außerdeutsche Musikbibliographie bin ich der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig zu Dank verpflichtet. Die Titel der Doktordissertationen wurden mir von den betreffenden Herren Dozenten freundlichst übermittelt.

Frank, Paul. Taschenbüchlein des Musikers. Enth. e. vollständ. Erkl. der in d. Tonkunst gebräuchl. Fremdwörter, Kunstausdrücke u. Abkürzgn. sowie d. Anfangsgründe d. Musikunterrichts usw. Hrsg., neubearb. u. erweit. von Wilh. Altmann. 28. Aufl. Leipzig ('25), C. Merseburger. kl. 8°. 152 S. ℳ 1,20.

Frank, Paul.* Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon. Für Musiker und Freunde der Tonkunst begr. von P. Frank, neu bearb. von Wilh. Altmann. 12., sehr erw. Aufl. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 482 S. Geb. ℳ 10.

Frimmel, Theodor. Beethoven-Handbuch, s. Abschnitt V.

Führer durch die gesamte Musikindustrie. Frühjahrsmesse 1926. Leipzig, Otto Dietrich. 4°. 40 S. m. Abb., 1 farb. Pl. Kostenlos.

Haensgen, Adolf. Zeitgenossen. Abt. 1. Musik. Eine Zusammenstell. von 3000 d. wichtigsten Geburts- u. Sterbedaten berühmter u. bekannter Musiker in geordneter, zeitl. Folge. Potsdam, Heiligegeiststr. 14, Selbstverlag. kl. 8°. 72 S. ℳ 1.

Harras, A. Musikalisches Taschenwörterbuch. Revidiert und ergänzt von W. Odojewsky u. a. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 16°. 133 S. Rub. 0.50.

Hitzig, Wilh.* Katalog des Archivs von Breitkopf & H., Leipzig. II. Brief — Autographe von Persönlichkeiten, die vor 1770 geboren sind. A. Musiker u. Musikschriftsteller. B. Andere. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 50 S. ℳ 4.

Katalog der Ausstellung der Porträts, Manuskripte und Schriften von Weber, Schumann und Liszt, veranstaltet vom Musikhistorischen Museum der Akademischen Staatsphilharmonie. September-Oktober 1926. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag der Gesellschaft der Freunde des Musikhistorischen Museums. gr. 8°. 8 S. Rub. 0,20.

Lindqvist, John. Uppslagsbok för svenska musikhandeln för åren 1921—1925. Linköping. [Selbstverlag.] 4°. 168 S.

London County Council-List of books, maps, music, and diagrams approved for use in schools maintained by the Council. London, P. S. King. 8°. 164 p. 5 s.

Materials.* Volum I — Fasc. 1. Observacions, apèndixs i notes al „Romancerillo Catalán" de Manuel Milà i Fontanals. Estudi d'un exemplar amb notes inèdites del mateix autor per Francesc Pujol i Joan Puntí. Barcelona, Fundació concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera. 4°. 91 p. = Obra del Cançoner popular de Catalunya.

Mies, P[aul]. Noten u. Bücher. Ein Wegweiser durch d. musikal. Buch- u. Notenliteratur f. d. Musikfreund. Köln a. Rh., Tonger. kl. 8°. 125 S. Geb. ℳ 2.

Panum, Hortense og **William Behrend.** Illustreret Musiklexikon. Under medvirkning av O. M. Sandvik. Kjöbenhavn & Oslo, Aschehoug & Co. gr. 8°. 756 p.

Partituren-Katalog, enthaltend eine Auswahl stets erfolgreich aufgeführter Männerchöre ohne Begl., die in keinem Vereinsarchive fehlen sollten. Sie sind vornehmlich den Reiseprogrammen 1926 Wiener Vereine, u. zwar „Wiener Männergesangverein", „Wiener Schubertbund", „Wiener Lehrer-a-capella-Chor" u. a. Wiener Männerchorvereine entnommen. Wien, Robitschek. 8°. 58 S. ℳ 0,50.

Pujol, Francesc, i Joan Puntí s. unter Materials.

Reeves' Dictionary of musicians. New ed. London, W. Reeves. 8°. 3 s. 6 d.

Sotke, Fritz. Unsere Lieder. Zsgst. 7. stark verm. Aufl. (37.—50. Tsd.) Iserlohn, Sauerland-Verl. kl. 8°. 128 S. m. Abb. ℳ 0,75.

Süss, Carl.* Kirchliche Musikhandschriften des 17. u. 18. Jahrhunderts. (Stadtbibliothek Frankfurt a/M.) Katalog. Bearb. u. hrsg. von Peter Epstein. Berlin, Frankfurter Verlags-Anstalt. 8°. XIV, 224 S., 4 Faks. ℳ 15.

Verdi. Pubblicazione delle commemorazioni Verdiane s. Abschnitt II.

Verzeichnis* der im Jahre 1925 im Deutschen Reiche und in den Ländern deutschen Sprachgebietes sowie der für den Vertrieb im Deutschen Reiche wichtigen, im Auslande erschienenen Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildgn. mit Anzeige der Verleger u. Preise. In alph. Ordnung nebst system. geordn. Übersicht u. e. Titel- u. Text-Reg. (Schlagwort-Reg.) Jg. 74. Leipzig, Hofmeister. 4°. 355 S. ℳ 30.

Veys, A. Verklaring van al de Muziek-uit-drukkingen. Pitthem (Belgien), J. Veys. 8°. fr. 3,50.

II.

Periodische Schriften

Von den laufenden Zeitschriften sind nur die Neuerscheinungen berücksichtigt.

Aarbog for Musik. Red.: William Behrend u. Gottfried Skjerne. Hrsg. von der Musikologischen Gesellschaft. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Gyldendal. gr. 8°. 160 S. Kr. 6.

Almanach* der deutschen Musikbücherei. Hrsg. von Gustav Bosse. 1926. Regensburg, Bosse. 8⁰. 407 S. mit Abb., zahlr. Taf. Geb. ℳ 6.

Almanach der württ. Landestheater. Hrsg. mit Genehmigung d. Leitg. von W. Hoffmann-Harnisch. (1.) 1926. Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. 127 S. m. Abb. ℳ 3.

Almanach des Badischen Landestheaters Karlsruhe. Hrsg. von Werner Hugo Kaufmann. Mit 80 Künstler- u. Bühnenbildern. [Jg. 1.] 1926/27. Düsseldorf, W. H. Kaufmann. gr. 8⁰. 136 S. ℳ 2.

Almanach f. das Spieljahr 1926/27. Bayerische Staatstheater. Mit chronol. Nachträgen über d. Spielj. 1925/26. (1. Sept. 1925 mit 31. Aug. 1926.) München, J. Gotteswinter. 8⁰. 68 S. ℳ 1.

Ambrosius. Bolletino liturgico ambrosiano. Anno I, nº 1 (gennaio 1925). Red.: sac. Cesare Cotta. Milano, Piazza Duomo, nº 16. Jährlich L 7.

Annuaire des artistes et de l'enseignement dramatique et musical et annuaire officiel du Conservatoire.... Répertoire de 110000 noms et adresses. Théâtre, musique, danse, cinéma. France et colonies françaises, Belgique, Luxembourg, Monaco, Suisse, Hollande, Norvège. 35ᵉ année. 1926. Paris, 15, rue de Madrid (Auguste Bosc, directeur-fondateur). gr. 8⁰. fr. 45.

Annuaire dramatique et musical belge 1925. Vilvorde, 79, rue de Flandre. 8⁰. 713 p. fr. 15.

Annuaire général du spectacle, de la musique et du cinéma. 1926. 3ᵐᵉ année. Bruxelles, H. W. Legrand. 8⁰. 676 p. fr. 20.

Annuario [della] regia Accademia di Santa Cecilia dal 1º luglio 1924 al 30 giugno 1925, CCCXL—CCCXLI. Roma, soc. tip. A. Manuzio. 8⁰. 312 p., 3 tav.

Annuario musicale italiano. Anno III, 1926. Roma, casa edit. A. M. I. 8⁰. 232 p. L 10.

Archiv für Elsässische Kirchengeschichte im Auftrage der Gesellschaft für Elsässische Kirchengeschichte. Herausgegeben von Joseph Brauner. 1. Jg. Rixheim, Ober-Elsaß, Sutter et Cie. 4⁰. XI, 448 p.

Bach-Jahrbuch.* Hrsg. v. Arnold Schering. Jg. 22. 1925. (Veröffentlichgn. d. Neuen Bachgesellschaft. Vereinsj. 26, 3.) Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. III, 139 S., 2 Taf. Noten. Geb. ℳ 6.

Der **Bär.*** Jahrbuch von Breitkopf & H. [Jg. 3.] 1926. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. 159 S. m. Abb., mehr. Taf., 1 Faks. Geb. ℳ 6.

Neues **Beethoven-Jahrbuch.*** Begr. u. hrsg. von Adolf Sandberger. Jg. 2. Augsburg ('25), Filser. gr. 8⁰. 201 S. ℳ 10.

Liturgische **Blätter** für Prediger und Helfer. Hrsg. von Rud. Otto, Gust. Mensching, René Wallau. H. 1—5. Nr. 1—41. Gotha, Leop. Klotz. H. 1. ℳ 0,80. Die anderen je ℳ 1,60. [Erscheinen in zwangloser Folge.]

Bolletino bibliografico musicale. Pubblicazione mensile. Anno I. No. 1. Settembre 1926. Milano, Via Armorari Nr. 8. 8⁰. Jährlich L 45,50.

Bühnen-Almanach Hamburg u. Altona. (Einf. P. Alexander-Kleimann. 1.) 1926. Leipzig, M. Beck. gr. 8⁰. 176 S. m. Abb. ℳ 3.

Deutsches **Bühnen-Jahrbuch.** Jg. 38. 1927. Berlin, Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehörigen. 8⁰. XVI, 880 S. 6 Taf. Geb. ℳ 6.

Leipziger **Bühnen-Jahrbuch.** 1926. [1. Jg.] (Schriftl.: Fritz Mack.) Leipzig, Beck. gr. 8⁰. 167 S. m. Abb. ℳ 3.

Bulletin de la Fédération des sociétés chorales de la province de Liége. (No. 1. juillet 1925.) Liége, 50 rue de Chestrot. 4⁰.

Der **Dreiklang.** Zeitschrift d. Bundes deutscher Orchestervereine. Hrsg. von Rudolf Holle. Jg. 1. 1926. Mainz, S. Kräupl. 4⁰. Für 6 Nrn. ℳ 2,90; f. Mitglieder kostenlos. [Erscheint nach Bedarf.]

Fiamma: pubblicazione mensile dell' Accademia de musica. Anno I, nº 1 e 2 (febbraio-marzo 1925). Direttore Giovanni Re. Milano, Foro Bonaparte, 53. 8⁰. Jährlich L 20.

Hosanna. Monatshefte f. Kirchenmusik. Nr. 1. Nov. 1926. Red.: Wojciech Orzech. [In poln. Sprache.] Tarnów. 8⁰.

Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters für 1925. Hrsg. von Rudolf Schwartz. 32. Jg. Leipzig, C. F. Peters. 4⁰. 107 S. ℳ 5.

Jahrbuch der Sächsischen Staatstheater. Hrsg.: Alexander Stoischek. Dresden, P. Vetter. kl. 8⁰. 150 S., mehr. Taf. ℳ 1.

Jahrbuch des Deutschen Sängerbundes. Hrsg. vom Hauptausschuß d. Deutschen Sängerbundes. (Jg. 2.) 1927. Dresden, Limpert. 8⁰. 218 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Jahrbuch für Musik- u. Gesang-Unterricht. Vortragskunst — Tanz — Körpererziehung. [1.] 1926. Berlin-Charlottenburg 2, H. Mittelbach. 16⁰. 30, 72, 38, 6, 8, 8, 14, 44 S. Geb. ℳ 1.

Die evangelische **Kirchenmusik** in Baden. Monatsschr. zur Förderg. der ev. Kirchenmusik u. d. Gemeinschaftslebens d. ev. Kirchenchöre. Zeitschr. d. ev. Landes-Kirchengesangvereins

in Baden. Hrsg. v. Hermann Poppen unter Mitarbeit v. Hesselbacher u. W. Leib. Jg. 2. 1926. (12 Nrn.) Weinheim a. d. B., Diesbach & Sohn. 4°. Monatl. ℳ 0,20.

Maske, Magdeburg. (Organ d. Deutschen Theater-Ausstellg. Magdeburg 1926.) Hrsg. v. d. Mitteldeutschen Ausstellungsgesellsch. Magdeburg. H. 1. Magdeburg, Mitteldeutsche Ausstellungsges. 4°. In Leporelloform, das Heft ℳ 0,50.

Mitteilungen* der Max-Reger-Gesellschaft. Schriftl.: Hugo Holle. H. 5. Stuttgart, Engelhorns Nachf. gr. 8°. 24 S. ℳ 0,50.

De **Musica.** Zeitschrift des Russischen Kunsthistorischen Staatsinstituts. Heft 2. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 144 S. Rub. 1,80.

Musical Association — Proceedings, 1925 —1926. Leeds, Whitehead & Miller. 8°. 147 p.

25 Jahre neue **Musik.*** Jahrbuch der Universal-Edition. Hrsg. von Hans Heinsheimer u. Paul Stefan. (1.) 1926. Wien, Universal-Edition. 8°. 333 S. mit mehr. Taf. ℳ 4.

Musikalische Annalen. Aufsätze und Materialien, herausgegeben von A. Rimsky-Korssakow. Band 3. [Russ. Text.] Leningrad und Moskau, Verlag „Myssl". Lex. 8°. 192 S. Rub. 2,50.

Kleine **Musikbibliothek.** Monatsschrift zur Pflege ernster u. heiterer Musik. Red.: Alfr. Wurmb. Jg. 1. 1926. Wien VI, Kleine Musikbibliothek. 8°.

Musikbladet og Sangerposten Oslo heißt seit 1. 1. 1927 „Tonekunst".

Deutsches **Musikerblatt.** Unabhängige Zeitung für die Interessen des Musikerberufes. Hrsg. u. geleitet von Reinhold Scharnke. Berlin, Schmidstr. 6. 4°. Erscheint am 1. u. 15. jeden Monats. Viertelj. ℳ 1.

Süddeutscher **Musiker-Kalender.** Hrsg. vom Süddeutschen Musiker-Verband E. V., Sitz Heidenheim-Brenz. Jg. 5. 1927. Aalen, Stierlinsche Buchdr. 16°. 160 S. ℳ 1.

Vereinigter **Musiker-Kalender*** von Hesse-Stern. 49. Jg. 1927. Berlin, Max Hesses Verlag. 16°. 164; 656; 775 S. Lw. u. geh. Tl. I. [2] Bd. 1. 2.

Musiker-Kalender f. 1927. 39. Jg. Berlin, Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband, 31, Bernburger Str. kl. 8°.

Berliner **Musikjahrbuch.** Hrsg. von Arnold Ebel. 1926. (Jg. 1.) Berlin, Verlagsanst. Deutscher Tonkünstler. 8°. XVI, 246 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 5.

Deutsches **Musikjahrbuch.** Hrsg. von Rolf Cunz. Bd. 4. Essen, Reismann-Grone. 8°. 172 S. ℳ 3.

Spemanns **Musik-Kalender.** 1927. [Wochenabreiß-Kal.] Stuttgart, Spemann. gr. 8°. 55 Bl. m. Abb., 12 Taf. ℳ 2.

Musikkultur. Organ för Sveriges musikpedagogiska förbund och Sveriges körförbund. Årg. 1. Red.: Felix Saul. 4°. Exp. För. årg. (12 Hfte.) Kr. 7,50.

Dansk **Musik-Tidskrift.** 2. Jahrgang. Von jungen Musikern hrsg. [Dänischer Text.] Kopenhagen, Pio.

Musik und Oktober. Organ der Russischen Assoziation der Proletarmusiker, redigiert von S. Krylowa, L. Ljebedinsky, G. Ljubimow und D. Tschernomordikow. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Mustorg MONO". 4°. Jährl. Rub. 4,20.

Musik und Revolution. Monatsschrift, herausgegeben von L. Schulgin. Jahrg. 1. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 4°. Jedes Heft Rub. 0,60.

Der **Musikus.** Almanach. Hrsg. von Walter Dahms. (Jahr 1.) 1927. Berlin-Steglitz, Panorama-Verlag [1926]. 8°. 160 S. m. Abb., mehr. Taf. Geb. ℳ 3.

De **Muziek.** Officieel orgaan van de Federatie van Nederl. Toonkunstenaars-vereenigingen. 1e jaarg. 1926/1927. No. 1. (Oct.) Amsterdam, Seyffardt. Jährl. (12 nrs.) F. 10.

Muzijk Wojskowy. Zeitschr. f. Militärmusiker. Nr. 1. Juli 1926. Red.: E. Dawidowicz. [In poln. Sprache.] Graudenz. 4°.

Muzyka Koscielna. Monatshefte für Kirchenmusik. Nr. 1. März 1926. Red.: Z. Latoszewoki. Posen. 8°.

Neujahrsblatt (115) der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich s. Abschnitt III unt. Fehr, Max.

Deutscher **Organisten-Kalender.** In Verb. mit d. Landesverband evang. Kirchenmusiker in Preußen. Hrsg. 1927. Leer i. O.: E. Philipp. [Komm.: Borgold, Leipzig, 1926.] kl. 8°. 80 S. Geb. ℳ 2.

Der Bayerische **Sänger.** Allgemeiner Anzeiger f. Gesang u. Musik. (Verantwortl.: A. Ketzler. Jg. 1926. (12 Nrn.) Aschaffenburg, Rückziegel & Ketzler. 4°. Viertelj. ℳ 0,90. Einzelnr. ℳ 0,40.

Sudetendeutsche **Sängerbundeszeitung.** Verantw.: Max Rumler. Jg. 3. Aussig. Schreckenstein, E. Walter. 4°. Jährl. Öst. Sch. 3.

Schallkiste. Illustr. Zeitschr. f. Hausmusik. Hrsg.: Dieter Bassermann. 1926. (12 Nrn.)

Berlin, Rothgießer & Diesing. 4°. Jährl. ℳ 3. Einzelnr. ℳ 0,25.

Schenker, Heinrich.* Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch. München ('25), Drei Masken Verlag. 4°. 269 S., 14 Bl. Noten, ℳ 14.

Semainier du musicien 1926. Paris, Publication de l'Office général de la musique. 16°.

Das **Taghorn.** Schlesische Monatshefte f. deutsche Musikpflege. Hrsg.: Hermann Matzke. 1926. (12 Hefte.). Breslau, Taghorn-Verl. 8°. Das Heft ℳ 0,50.

Tidskrift för Kyrkomusik och svenskt Gudstjänstliv. Årg. 1. [12 Nummern jährlich.] Red.: Arthur Adell, Stjärnorp. Lund, Gleerups förlag. 4°. Kr. 4,50.

Unione nazionale concerti, presso la r. accademia di S. Cecilia in Roma: annuario. Vol. I. 16 dicembre 1922—31 luglio 1925. [Roma] (s. tip.) ('25). 8°. LVII, 209 p.

Verdi. Pubblicazione [mensile] delle commemorazioni Verdiane nel 1926. Si pubblica sotto gli auspici del Comitato di Busseto. Anno I. (no 1. 27. gennaio 1926.) Direttore: Lino Carrara. Bologna, via Roma, 3. 4°. Jährlich L 50. Jedes Heft L 5.

III.
Geschichte der Musik

(Allgemeine und Besondere.)

Aber, Adolf.* Die Musik im Schauspiel. Geschichtliches u. Ästhetisches. Leipzig, M. Beck. gr. 8°. 176 S. Geb. ℳ 4,50.

Abert, Hermann. Grundprobleme der Operngeschichte. (Aus: Bericht üb. d. musikwiss. Kongreß in Basel 1924.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 37 S. ℳ 2.

Aerde, Raymond van. Musicalia, documents pour servir à l'histoire de la musique, du théâtre et de la danse à Malines (XIVe et XVe siècles). Malines ('25), Dierickx-Belle. 8°. 72 p.

Allekotte, G. Entwicklung der rheinischen Musik. (Kulturkunde in Schule u. Haus. Reihe 1, 8.) Köln ('25), M. Du Mont-Schaubergsche Buchh.; Bonn, Marcus & Weber. 8°. VIII, 75 S. ℳ 1,40.

Bacher, Otto.* Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jh. (Veröffentlichgn. d. Deutschen Musikgesellschaft, Ortsgr. Frankfurt a. M. Bd. 1.) Frankfurt a. M.: Englert & Schlosser. gr. 8°. 112 S. m. 29 z. Tl. farb. Abb. im Text u. auf Taf. ℳ 4.

Baresel, Alfred. Musikgeschichte in Witzen. Leipzig, Krick. kl. 8°. 63 S. ℳ 1,20.

Bauer, Marion, and **Ethel Peyser.** How music grew: from prehistoric times to the present day. Intro. by W. Henderson. London, Putnam. 8°. 622 p., 64 ills. 18 s.

Bayart, abbé **Paul.** Les offices de Saint Winnocet de Saint Oswald d'après de Ms. 14 de la bibliothèque de Bergues. Lille, Annales du Comité Flamand de France. 8°. 136 p. u. 37 p. Faks.

Beers, Henry A. A history of the English romanticism in the 18th century. London, K. Paul. 8°. 463 p. 10 s. 6 d. [Derselbe] A history of the English romanticism in the 19th century. Ebenda. 8°. 434 p. 10 s. 6 d.

Bekker, Paul.* Musikgeschichte als Geschichte der musikal. Formwandlungen. [1.—4. Tsd.] Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. 8°. V, 237 S. Geb. ℳ 6.

Bergh, Rud. Musikens historie indtil Beethoven. Ringkjöbing, Haase. 8°. 176 S. [Derselbe.] Bem. övers. fran danskan av Harald Nihlén. Stockholm, Norstedt & Söner. 205 S. Kr. 5,25.

Bie, Oscar. Das deutsche Lied. Berlin, S. Fischer. 8°. 277 S. m. 8 Zeichn. ℳ 7,50.

Bonaventura, Arnaldo. Storia degli strumenti musicali. 3a ed riv. e corretta. Livorno, Giusti. 16°. VIII, 86 p. L. 3. [Derselbe.] Manuale di cultura musicale ad uso degli istituti magistrali e dei licei femminili. 2da ed. riv. Livorno ('25), Giusti. 16°. VIII, 167 p. L. 6. [Derselbe.] Storia e letteratura del pianoforte. Seconda ed. rived. e ampliata coll' aggiunta di un cenno sulla didattica e di una nota bibliografica. Livorno ('25), Giusti. 16°. VIII, 182 p. L. 4,50.

Boschot, Adolphe. Chez les musiciens (du XVIIIe siècle à nos jours). 3e série. Paris, Plon-Nourrit et Cie. 8°. 243 p.

Boucher, François. Le Pont-Neuf. Intro. de Henri Lavedan. Tome II. Paris, Le Goupy. 4°. 400 p. Zusammen fr. 150.

Briey, Martin de. La Maria-Fosca. Chronique des maîtres luthiers lorrains. Amiens, éditions Edgar Malfère. 16°. 186 p. fr. 9.

Brondi, Maria Rita. Il liuto e la chitarra; ricerche storiche sulla loro origine e sul loro sviluppo. Torino, frat. Bocca. 8°. 170 p. L. 27.

Brücker, Fritz.* Die Blasinstrumente in der altfranzös. Literatur. (Gießener Beiträge zur roman. Philologie. H. 19.) Gießen, Ludwigstr. 19, Roman. Seminar. gr. 8°. 81 S. m. Abb. ℳ 3.

Chiereghin, Salvino. Sintesi di storia della musica. Milano, ed. L'Eroica. 8⁰.

Chop, Max. Geschichte der deutschen Militärmusik. Mit e. Vorwort von Th. Grawert. Hannover, Oertel. 8⁰. 28 S. ℳ 1,50.

Clark, J. M. The abbey of St. Gall as a centre of literature and art. Cambridge Univers. Press. 8⁰. 18 s.

Corte, Andrea della. Antologia della storia della musica. Torino, Paravia. 8⁰. 555 p. L. 37,50. [Derselbe.] Disegno storico dell'arte musicale, con esempi. Ebenda. 8⁰. 182 p. L. 14.

Cross, Donzella. Music stories for girls and boys. Boston, Ginn. 8⁰. 164 p. il., 80 c.

Delbouille, M. Les origines de la pastourelle. (Acad. royale de Belgique, classe des lettres et des sciences morales et polit. Mémoires, collect. in 8⁰, tome XX, fasc. 2.) Bruxelles, M. Lamertin. gr. 8⁰. 44 p.

Einstein, Alfred. Beispielsammlg. zur älteren Musikgeschichte. 3. Aufl. (Aus Natur u. Geisteswelt. Bd. 439.) Leipzig ('27), Teubner. kl. 8⁰. IV, 93 S. Geb. ℳ 2.

Durand, Georges. Musiciens amiénois du temps passé. Lecture faite en séance publique de l'Académie d'Amiens. Abbeville ('25), impr. F. Paillart. 8⁰. 56 p.

Engels, Wilh. Aus der Geschichte der Remscheider Stadtkirche u. ihres Kirchspiels. Remscheid, Evang. Kirchengemeinde. 8⁰. IV, 80 S. ℳ 1,50.

Esterre, Neville d'. Music and its creators. New York, Adelphi Co. 8⁰. 216 p. $ 2,50.

Fehr, Max. Hans Conrad Ott-Usteri u. seine Aufzeichngn. üb. das zürcherische Musikleben 1834—1866. (Neujahrsblatt d. Allgem. Musikgesellsch. in Zürich. 115.) Zürich ('27), Orell Füssli. 4⁰. 34 S. m. Abb., 1 Titelbl. ℳ 3,20.

Friedrichs, Karl. Kleine Musikgeschichte. (Lehrmeister-Bücherei. 811/812.) Leipzig, Hachmeister & Thal. kl. 8⁰. 55 S. m. eingedr. Notenbeisp. ℳ 0,70.

Guchtenaere, M. de. Le piano. Son origine, son histoire, sa facture. Paris, Agence mondiale de librairie. 8⁰. ill. fr. 9.

Haapanen, Toivo. Suomalaisen säveltaiteen kehityksestä. [Über die Entwicklung der finnischen Tonkunst.] Helsinki, Otava. 8⁰. 16 S. Finn. ℳ 3.

Haböck, Franz. Die Kastraten u. ihre Gesangskunst. Eine gesangsphysiol., kultur- u. musikhist. Studie. (Hrsg.: Martina Haböck geb. von Kink.) Stuttgart ('27), Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8⁰. XVII, 510 S. Geb. ℳ 12.

Hain, Karl. Ein musikalischer Palimpsest. Mit 33 Lichtdr.-Taf. (Veröffentl. d. Gregorian. Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz. H. 12.) Freiburg i. d. Schw. ('25), Kanisiusdruckerei. gr. 8⁰. 75 S. ℳ 5.

Heydt, Johann Daniel von der. Geschichte der evangel. Kirchenmusik in Deutschland. Berlin, Trowitzsch & Sohn. gr. 8⁰. 238 S. m. Abb., 1 Faks. ℳ 8.

Höckner, Hilmar. Die Musik in der deutschen Jugendbewegung. Entwicklungsgeschichtlich dargest. Wolfenbüttel ('27), Kallmeyer. 8⁰. VIII, 264 S. ℳ 6,50.

Hurigny, Fr. d'. L'histoire de la musique, des orignes à nos jours. Nouv. édit. remaniée et augmentée. Paris, Edit. du Fauconnier. 8⁰. 84 p. fr. 3,50.

Hutschenruyter, Wouter. De geschiedenis van het orkest en van zijn instrumenten. (Nederlandsche bibliotheek.) Amsterdam, Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur. 8⁰. 179 p. m. 88 fig. F. 1,50.

Katschthaler, G. B. Storia della musica sacra. Terza ediz. ital. stereotipa con la nuova ediz. rifusa e ampliata della Storia della riforma ceciliana in Italia, a cura del prof. Don Paolo Guerrini. Torino, *Sten* edit. tip. 16⁰. XVI, 374 p. L. 12.

Klemetti, Heikki. Musiikin historia. 2. Bd. 2. Tl. Porvoo, Werner Söderström. Oy. gr. 8⁰. S. 245—705. Finn. ℳ 75.

Kötzschke, Rich.* Geschichte des deutschen Männergesangs, hauptsächlich des Vereinswesens. Dresden ('27), Limpert. 8⁰. 311 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 7,50.

Kralik, Rich. Geschichte der Stadt Wien u. ihrer Kultur. 2., bis zur Gegenw. erg. Aufl. Mit 599 Ill. Wien, A. Holzhausen. 4⁰. 591 S. Geb. ℳ 27.

Landowska, Wanda. Music of the past. Transl. from the French by W. A. Bradley. London, G. Bles. 8⁰. 195 p. 7 s. 6 d.

Lavignac, Albert. Music and musicians. With 94 illus. and 510 examples in musical notation. Trans. by W. Marchant. 4 th ed., rev., with an appendix on music in America and the present state of the art of music, by H. E. Krehbiel. London, Putnam. 8⁰. 526 p. 12 s. 6 d.

Loewy, Siegfried. Das Burgtheater im Wandel der Zeiten. Kleine Bausteine zur Geschichte dieser Kunststätte. Mit e. Vorw. von Herm. Bahr. Wien, Knepler. 8⁰. 159 S., 1 Titelb. ℳ 4,20.

Loi, Raimon de. Trails of the troubadours. New York, Century. 8°. 327 p. Geb. $ 3.

Mackenzie-Rogan, J. Fifty years of army music. Pref. by Maj.-Gen. J. E. B. Seely. With 26 illus. London, Methuen. 8°. 265 p. 15 s.

Malsch, Rudolf.* Geschichte der deutschen Musik, ihrer Formen, ihres Stils u. ihrer Stellung im deutschen Geistes- u. Kulturleben mit zahlr. Notenbeisp. u. Bildern. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. VIII, 357 S. ℳ 6.

Mies, P[aul]. Skizzen aus Geschichte u. Ästhetik der Musik. Köln a. Rh., Tonger. 8°. 143 S., 3 Taf. Geb. ℳ 4.

Morse, Constance. Music and music-makers. New York, Harcourt. 8°. 376 p. il. $ 3. [Kurze Musikgeschichte von den ältesten Zeiten an bis zur Gegenwart.]

Moser, Hans Joachim.* Die evangel. Kirchenmusik in volkstümlichem Überblick. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 188 S. Geb. ℳ 5.

Naumann, Emil. Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neu bearb. u. bis auf die Gegenwart fortgeführt von Eugen Schmitz. Einl. u. Vorgeschichte von Leopold Schmidt. 30 Kunst- u. 32 Notenbeil., 274 Textabb. 8. Aufl. Stuttgart, Union. gr. 8°. VIII, 797 S. Geb. ℳ 20.

Nef, Karl.* Geschichte unserer Musikinstrumente. (Wissenschaft u. Bildung, 223.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. VIII, 104 S. m. Abb. im Text u. auf Taf. Geb. ℳ 1,80.

Nettl, Paul. Beiträge zur böhmischen u. mährischen Musikgeschichte. Brünn ('27), Rohrer. gr. 8°. III, 91 S. Geb. ℳ 5.

Newmarch, Rosa. L'opéra russe. Texte français autorisé de S. Maerky-Richard. Paris (1922!), les éditions de la Sirène. 8°. 312 p. fr. 14.

Nijhoff, Wouter. L'art typographique dans les Pays-Bas pendant les années 1500 à 1540. Reproduction en facsimile des caractères typographiques, marques d'imprimeurs, gravures sur bois et autres ornements employés pendant cette période. Livr. 34—37. La Haye, M. Nijhoff. Fol. XXIV, p. 33—40, m. 48 pltn. F. 25.

Nosek, Vladimir. The spirit of Bohemia: Czechoslovak history, music and literature. London, Allen & Unwin. 8°. 379 p. 12 s. 6 d.

Reinach, Théodore. La musique grecque. Paris, Payot. 8°. 208 p. fr. 10.

Respighi, O., e S. A. Luciani. Orpheus: iniziazione musicale, storia della musica. Firenze ('25), Barbèra. 16°. 352 p., con 10 tav. L. 20.

Rogan, J. Mackenzie. Fifty years of army music. London, Methuen & Co. 8°. 256 p. 15 s.

Rolland, Romain. Musiker von ehedem. (Deutsch von Wilhelm Herzog.) München ('27), G. Müller. gr. 8°. X, 470 S. ℳ 6. [Derselbe.] Musiker von heute. (Deutsch von Wilh. Herzog.) [2. Aufl.] Ebenda ('27). gr. 8°. IX, 397 S. ℳ 6.

Schering, Arnold. Musikgeschichte Leipzigs s. unter Wustmann, Rudolf.

Schikowski, John. Geschichte des Tanzes. Berlin, Büchergilde Gutenberg [Buchmeister-Verlag]. gr. 8°. 166 S., 24 Taf. Geb. ℳ 5. Mitgliedspr. Geb. ℳ 3.

Schnoor, Hans. Musik der germanischen Völker im XIX. u. XX. Jahrh. Mit 32 Bildern. (Jedermanns Bücherei. Abt. Musik.) Breslau, Hirt. 8°. 136 S. Geb. ℳ 3,50.

Ssabanejew, L. Geschichte der russ. Musik. Für deutsche Leser bearb. m. e. Vorwort u. e. Nachtr. vers. von Oskar von Riesemann. Mit 12 Abb. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 214 S. ℳ 7,50.

Steinitzer, Max. Musikgeschichte. In: Wissen ist Macht. Leipzig, Max Breslauer. 4°.

Stoïn, Vassil. Hypothèse sur l'origine bulgare de la diaphonie. (La Bulgare d'aujourd'hui, fasc. 8.) Sofia ('25), Impr. de la Cour. kl. 8°. 44 p. fr. 1,50.

Tirabassi, A. École flamande (1450 à 1600). La mesure dans la notation proportionelle et sa transcription moderne. Bruxelles, Maison Delvigne. 4°. 72 p. fr. 30.

Trend, J. B. The music of Spanish history to 1609. (Hippanic notes and monographs.) London, Oxford Univ. Press. 16°. 12 s. 6 d.

Volbach, Fritz. Handbuch der Musikwissenschaften. Bd. 1. Musikgeschichte, Kulturquerschnitte, Formenlehre, Tonwerkzeuge u. Partitur. Münster i. W., Aschendorffsche Verlh. 8°. XIV, 353 S. ℳ 6.

Wasielewski, Jos. Wilh. von. De viool en hare meesters. Ten deele vrij bewerkt naar Die Violine u. ihre Meister door Dirk J. Balfoort. Met talrijke afb. en portr. 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8°. 288 p. Geb. F. 6,50.

Weingartner, Felix. Die Symphonie nach Beethoven. 4. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VI, 100 S. ℳ 2,50.

Wilss, Rud. Zur Geschichte d. Musik an den oberschwäb. Klöstern s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Wolf, Johs.* Sing- u. Spielmusik aus älterer Zeit. Hrsg. als Beispielband zur Allgemeinen

Musikgeschichte von Johs. Wolf. (Wissenschaft u. Bildung. 218.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. VIII, 158 S. Geb. ℳ 2,30.

Wustmann, Rud.* (u. **Arnold Schering**). Musikgeschichte Leipzigs. In 3 Bdn. Bd. 1. 2. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8° = Geschichte d. geistigen Lebens in Leipzig. = Aus den Schriften d. Kgl. sächs. Kommission f. Geschichte.

I. Bis zur Mitte des 17. Jhs. von Rudolf **Wustmann.** Mit 3 Taf., 5 Abb. im Text u. vielen Notenbeisp. 2. unveränd. Aufl. XXIV, 507 S. ℳ 12. — II. Von 1650—1723. Von Arnold **Schering.** Mit 9 Taf., 3 Abb. im Text u. vielen Notenbeisp. XV, 486 S. ℳ 18.

IV.

Biographien und Monographien

(Gesammelte Aufsätze über Musik und Musiker. Memoiren. Musikführer. Fest-, Vereins- und Kongreßschriften. Folklore. Exotische Musik.)

Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft [GIMN]. Sammlung von Aufsätzen der ethnographischen Sektion. Heft 1. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8°. 103 S., mit Noten. Rub. 1,75.

Andersson, Nils. Svenska låtar samlade.... Dalarna. H. 4. Stockholm, Bonnier. 4°. 200 S. 8 pl. Kr. 18,50. [Derselbe.] Svenska låtar samlade ... Jämtland och Härjedalen. H. 1. Ebenda. 4°. 193 S. 7 pl. Kr. 18,50.

Bédier, Joseph. La Chanson de Roland. Suivie d'un glossaire complet. Paris, L'édition d'art H. Piazza. 8°. fr. 40.

Beiträge zur Geschichte des Deutschen Männergesangs. Hrsg. aus Anlaß d. 60. Jahrfeier d. Neebschen Männerchor am 4., 5. u. 6. Dez. 1925. Verf. d. Beitr.: C. H. Müller, Otto Bechtold, Frz. Seelmann. Frankfurt a. M. ('25), Kern & Birner. 4°. IV, 168 S., 14 Taf. ℳ 4.

Bekker, Paul. Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler. Übersetzung von R. Gruber unter Redaktion und mit Vorwort von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 63 S. Rub. 0,50.

Bericht* üb. die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926. Hrsg. von Willibald Gurlitt. [Nebst] Notenbeil. Augsburg, Bärenreiter-Verl. 4° u. 24,5 × 32 cm. 175 S. 12 Taf. 1 Bl. 4,7 S. u. Notenbeil. Ausgewählte Orgelstücke d. 17. Jh. Hrsg. von Karl. 44 S. ℳ 10.

Bericht* üb. den 1. musikwiss. Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig vom 4. bis 8. Juni 1925. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. X, 470 S. m. Notenbeisp. ℳ 20.

Berl, Heinrich. Das Judentum in der Musik. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 8°. 241 S. Geb. ℳ 7.

Beyer, Valentin. Elsässische Volkslieder mit Bildern u. Weisen. Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 146 S. m. Abb. ℳ 3,30.

Biberhofer, Raoul. 125 Jahre Theater an der Wien, 1801—1926. Eine Denkschrift, mit e. Geleitw. von Hubert Marischka-Karczag. Wien, W. Karczag. gr. 8°. 91 S. m. Abb. Öst. Sch. 3.

Blom, Eric. Step children of music. New York, Dial Press. 8°. 301 p. il. $ 2,50.

Blues, an anthology. Edit. by W. C. Handy. New York, A. & Ch. Boni.

Bohatta, Hanns. Liturgische Drucke u. liturgische Drucker. Festschr. zum 100 jähr. Jubiläum d. Verlages Friedrich Pustet, Regensburg. Regensburg, Kösel & Pustet. gr. 8°. 75 S., 26 z. Tl. farb. Taf. ℳ 4.

Böhme, Fritz. Der Tanz der Zukunft. München, Delphin-Verl. gr. 8°. 55 S., mehr. Taf. ℳ 4.

Brandenburg, Hans. Das neue Theater. Erlebnisse, Forschgn., Fordergn. Leipzig, Haessel. 8°. III, 588 S. ℳ 12.

Bülow, Paul. Von deutscher Musik. Ausgew. u. hrsg. (Wägen u. Wirken. Beihefte. H. 10.) Leipzig, Teubner. gr. 8°. 49 S. ℳ 0,80.

Hundertfünfzig Jahre **Burgtheater,** 1776—1926. Eine Festschrift hrsg. von d. Direktion d. Burgtheaters. Wien, Krystall-Verlag (in Komm.) gr. 8°. 92 S. mit Abb., 19 Taf. Geb. ℳ 4.

Burkhardt, Max. Führer durch R. Wagners Musikdramen s. nächsten Abschnitt.

Castrillo, Gonzalo. Estudio sobre el canto popular castellano. Valencia, Imp. de la Federacion catol. agraria. 8°. Pes. 7.

La **Chanson** de Sainte-Foi d'Agen. Poème provençal du XIe siècle, éd. d'après le manuscrit de Leide avec fac-similé, traduction, notes et glossaire, par Ant. Thomas. Paris ('25), Champion. 16°. XXXVIII, 88 p. fr. 10.

Le **Chansonnier d'Arras.** Reproduction en phototypie. Introduction par Alfred Jeanroy. Paris, Champion. 4°. 64 plchs. fr. 100.

Chorley, Henry F. Thirty years' musical recollections; ed with introd. by Ernest Newman. (Borzoi music ser.) New York, Knopf. 8°. 436 p., por. $ 5.

Commenda, Hans. Von der Eisenstraße. Volkslieder aus d. oberösterr. Ennstale ges. Hälfte 1.

Wien, Österreich. Bundesverl. f. Unterr., Wiss. u. Bildung. kl. 8°. 89 S. ℳ 3,30.

Concert de musique française du moyen âge donnés les samedis 20 et 27 février 1926 ... par la chanterie de la Renaissance, sous la direction de M. Henry Expert. Programme. Texte. Mâcon, impr. Protat frères. 16°. 29 p. avec gravs.

Cœuroy, André, et **A. Schaeffner.** Le Jazz. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8°. fr. 20.

Cooke, James Francis. Great men and famous musicians on the art of music; introd. by John Luther Long. Philadelphia, Theo. Presser Co. 8°. 446 p. il. $ 2,25.

Eberhardt, Goby. Erinnerungen an bedeutende Männer unserer Epoche. Lübeck, Quitzow. gr. 8°. 316 S. m. 1 eingedr. Fksm., mehr. Taf. Geb. ℳ 15.

England, Paul. Fifty favourite operas; introd. by Olin Downes. New York, Harper. 8°. 622 p. $ 5.

Erk, Ludwig. Deutscher Liederhort. Ausw. d. vorzüglicheren deutschen Volkslieder nach Wort u. Weise aus der Vorzeit u. Gegenwart gesammelt und erl. Neubearb. u. fortges. von Franz M. Böhme. Bd. 1. 2. Aufl. Leipzig ('25), Breitkopf & H. 4°. LXIII, 656 S. Geb. ℳ 20.

Erläuterungen zu Meisterwerken der Tonkunst. Geschichtlich, szenisch u. musikalisch analysiert, mit zahlr. Notenbeisp. Reclams Universal-Bibl. Nr. 5436. 6633. 6717/6718 u. 6725/26. Leipzig, Reclam. kl. 8°. — Chop, Max. Mozarts Don Juan. Bd. 24. — 104 S. ℳ 0,40. — Chop, Max. C. M. v. Weber, der Freischütz. Bd. 36. 71 S. ℳ 0,40. — Wickenhauser, Rich. Anton Bruckners Symphonien. Ihr Werden. Mit vielen Notenbeisp. 1. Bd. Bd. 37 — 147 S. ℳ 0,80. [Desgleichen] 2. Bd. Bd. 38. Vierte bis siebente Symphonie. 147 S. ℳ 0,80.

Estieu, Prosper. Lo Flahut Occitan Cantas novas sus vièlhes Aires. Prefacia de l'Abat Jozèp Salvat. Toloza, Edicions „Occitania", Paris, 6 passage Verdeau. 8°. 103 p.

Farmer, H. G. The Arabian influence on musical theory. London, Reeves. 8°. 22 p. 2 s. 6 d.

Fay, Amy. Music-study in German: from the Home Correspondence of A. F. London, Macmillan. 8°. 342 p. 7 s. 6 d.

Festschrift.* Peter Wagner zum 60. Geburtstag gewidmet von s. Kollegen, Schülern u. Freunden. Hrsg. von Karl Weinmann. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 237 S., 1 Titelb. ℳ 10.

Festschrift* zum 25jährigen Bestehen des Konservatoriums. 1. Okt. 1901 bis 1. Okt. 1926. Dortmund. Druck von W. Crüwell in Dortmund. 8°. 79 S., 9 Taf.

Festschrift zur Jubelfeier der Kreuzschule. [Hrsg.:] [Edmund] Bassenge u. [Martin] Goldammer. Dresden, Buchdr. d. Dr. Güntzschen Stiftg.; Dresden-A., Gymnasium zum Hl. Kreuz. gr. 8°. 216 S. m. Abb., 1 Taf. ℳ 5.

Fisher, William Arms. Seventy negro spirituals. 2 v. (Musicians' lib.) Boston, Ditson. 8°. 212 p. $ 2,50.

Fyzee-Rahamin, Atiya Begum. The music of India. 16 plates, and folding table of the Svaras. London ('25), Luzac. 4°. 96 p. 12 s. 6 d.

Gatti, Carlo. Il teatro alla Scala rinnovato; le prime quattro stagioni (1921—22—1924—25). Milano, frat. Treves. 4°. 276 p.

Gehring, Jakob. Eine Jugendkantate J. S. Bachs — Von Mozart zu Schumann. 2 Studien. Zürich ('25), Buchdr. Berichthaus. 8°. 27 S.

Gilbert, William S. The Savoy Operas: the complete text of the Gilbert and Sullivan Operas as originally produced in the years 1875—1896. London, Macmillan. 8°. 704 p. 8 s. 6 d.

Glinsky, Mateusz. Muzyka wspolezesna. [Die Musik der Gegenwart.] Warschau, Verl. „Muzyka".

Glossy, Blanka, u. **Rob. Haas.** Zärtliche und scherzhafte Lieder aus galanter Zeit, hrsg. Wien, Strache. 20,5 × 28,5 cm, IX, 72 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 7,50.

Glossy, Karl. Das Burgtheater unter seinem Gründer Kaiser Joseph II. Mit e. Geleitw. von Franz Herterich. Wien, Hartleben. kl. 8°. VIII, 104 S. m. 1 Abb. Geb. ℳ 3.

Götsch, Georg. Aus dem Lebens- u. Gedankenkreis eines Jugendchores. Jahresbericht 1925 d. märk. Spielgemeinde. (Werkschriften d. Musikantengilde. H. 2.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8°. 48 S. ℳ 1,60.

Granet, Marcel. Danses et Légendes de la Chine ancienne. T. 1. 2. Paris ('25), Alcan. 8°. 392 p.; 393—712 p. fr. 125.

Grassi, E. C. D'une musique nouvelle. Reconstruire. Paris, Heugel. 8°. 32 p. fr. 1.

Grétry, A. E. M. Mémoires ou essais sur la musique. T. III. Bruxelles ('25), Lamberty. gr. 8°. 303 p.

Guerrini, Guido. Origine, evoluzione e caratteri degli strumenti musicali ad uso del popolo. Bologna, U. Pizzi. 16°. 76 p., con 3 tav. L. 6,50.

Hadow, W. H. Studies in modern music. 1 st series: H. Berlioz, R. Schumann, R. Wagner. 2 nd series: Fr. Chopin, A. Dvorak, J. Brahms. Pockel ed. Seeley, Service. kl. 8°. 347 u. 320 p. Je 10 s.

Harcourt, R. & M. d'. La musique des Incas et ses survivances. Paris ('25), Geuthner. 4°. VII, 574 p. et atlas de 39 pls. fr. 200.

Hermann, Karl. Bericht üb. die Konzertreise des Neebschen Männerchors Frankfurt a. M. nach Wien, Baden (Niederösterr.), Graz, Klagenfurt, Salzburg. Im Auftr. d. Vereinsleitg. erstattet vom Vorstand. Frankfurt a. M. ('25), Wüsten & Co.; Neebscher Männerchor E. V. 4°. 71 S. mit Abb. ℳ 3.

Heyting, August. Groot-liederboek. Ruim 700 gedichten, benevens een beschouwing voor toondichters over tekststudie. 's-Gravenhage, Elektrische drukkerij „Luctor et emergo". 8°. 432 p. F. 3,50.

Hoepffner, E., et P. Alfaric. La Chanson, de sainte Foy. T. 1. Facsimilé du manuscrit et texte critique. Introduction et commentaire philolog. Strasbourg, Impr. alsacienne. 4°. VIII, 376 p. gravs. et facsms. fr. 40.

Horoschich, P. Musikinstrumente, Theater und Volksunterhaltungen der Burjat-Mongolen (Versuch eines Programms). [Russ. Text.] Irkutsk, Verlag „WSORGO". gr. 8°. 19 S.

Hutter, J. Česká notace I. Neumy. (Sammlg. „Musikwissenschaft", red. von Zd. Nejedlý.) Prag, Neubert.

Iwanow-Boretzky, M. Fünf Jahre musikwissenschaftlicher Arbeit des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft [GIMN]. 1921—1926. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8°. 59 S., mit Abb. Rub. 0,75.

Jährling, Arthur, Siegfried Urban, Willy Thiedmann. Festbuch f. das 23. Preuß. Provinzial-Sängerbundesfest in Königsberg i. Pr. vom 26. bis 28. Juni 1926. Königsberg, Die Festleitung. [K. Jüterbock in Komm.] kl. 8°. 112 S. m. Abb. ℳ 1.

Jazz-Band und moderne Musik. Sammlung von Aufsätzen, unter Redaktion und mit Vorwort von S. Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 45 + 2 S., mit Abb. Rub. 0,35.

Johansen, H. Alte Volkslieder aus Bornholm für 2—3 Kinderstimmen. [Dän. Text.] Rönne, Bornholm, Colbergs Buchh. 32 S.

Johnson, J. W. ed. The book of American Negro spirituals. Musical arrangements by J. R. Johnson. Additional numbers by L. Brown. London, Chapman & Hall. 8°. 187 p. 12 s. 6 d.

Jouvau, Auzias. Lou Felibre Auzias Jouvau (Elzéard Jouveau). Li Piéu-Piéu. 27 cansoun prouvençalo emé la musico. II. édicioun. Veisoun (Vau-Cluso) ('25), Macabet fraire. 8°. 64 p.

Jungbauer, Gust. Dreißig Jahre Volksliedarbeit. Reichenberg, Sudetendeutscher Verlag F. Kraus. gr. 8°. 11 S. ℳ 0,20.

Kankarowitsch, A. Opern-Führer. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". gr. 8°. 64 S. Rub. 0,30.

Knoch's Opera guide: over 250 descriptions of celebrated operas with short biographies of their composers. (Vienna: R. Lechner), London, Simpkin. 8°. 560 p. 7 s. 5 d.

Köhler, Carl. Volkslieder von der Mosel u. Saar mit Bildern u. Weisen. (Landschaftliche Volkslieder. H. 7.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8°. 111 S. m. eingedr. Abb. ℳ 2,40.

Krause, Gregor. Bali. Volk. Land. Tänze. Feste. Tempel. München, Georg Müller. 4°. X, 50 S. 272 S. Abb. Geb. ℳ 18.

Lauko (, Desider). Šire Iisrael. Die jüdische Musik. Sch'ire Israel. Vom Orig. übers. durch Frau Gisella Arányi. Preßburg. [Wien, Halm & Goldmann.] gr. 8°. 104 S. ℳ 3,60.

Lenzewski sen., **Gust.** Die Hohenzollern in der Musikgeschichte d. 18. Jhs. Musikhistor. Skizze. Mit 4 Bildn. u. 3 Faks. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. gr. 8°. 47 S. ℳ 3.

Liliencron, Rochus, Freih. von. Deutsches Leben im Volkslied um 1530. Stuttgart, Union. 8°. LXX, 436 S. mit Noten in Schwarz- u. Rotdr. ℳ 14.

Liederbuch, Das Locheimer, nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann als Dokumente des Deutschen Liedes sowie des frühesten geregelten Kontrapunktes u. der ältesten Instrumentalmusik. Aus den Urschriften kritisch bearb. v. Friedrich Wilh. Arnold. Mit 2 Faks.-Taf. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. IV, 234 S. ℳ 6.

Liszt, Franz. The Gipsy in music. Englished for the first time by Edwin Evans. With 7 ports. 2 vols. London, W. Reeves. 8°. 228; 165 p. (set). 15 s.

Lowry, S. C. Talks on hymns and hymn-writers: for young people and others. London, Skeffington. 8°. 95 p. 2 s. 6 d.

Maraeei, J. B. Lamenti, voceri, chansons populaires de la Corse. Publié avec le texte corse, la traduction française, une introduction sur la poésie populaire corse et treize morceaux de musique. Ajaccio, J. Rombaldi. 8°. 400 p. fr. 15.

Martens, Fred H. A thousand and one nights of opera. London, Appleton. 8°. 498 p. 10 s. 5 d.

Melitz, Leo. The opera-goer's complete guide. London, Dent & Sons. 8°. 572 p. 7 s. 6 d.

Meyer, Gertrud. Tanzspiele u. Singtänze, ges. 13. Aufl. Leipzig, Teubner. kl. 8°. VIII, 64 S. ℳ 1,20.

Milhaud, Darius. Études. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8°.

Monumenta Bohemiae typographica. Bd. 3. Severyn, Paul. Cantionale, 1541. Einleitg. von Z. Tobolka in englischer u. tszechischer Sprache. Prag, Taussig & Taussig. Kč. 2200.

Morant, George Soulié de. Théâtre et musique modernes en Chine. Avec une Étude technique de la musique chinoise et transcriptions pour piano par André Gailhard. Paris, P. Geuthner. 4°. XVI, 195 p., 17 plchs., clichés musicaux et fig. dans le texte. Schweizerfr. 40.

Müller, G. Herm. Die Kreuzschule zu Dresden vom 13. Jahrhundert bis 1926. (Arbeiten aus d. Ratsarchiv u. d. Stadtbibl. zu Dresden. Bd. 4.) Leipzig, Heling'sche Verlagsanst. 8°. 60 S., 16 S. Abb., 1 Pl. Geb. ℳ 4. — s. a. Wulffen, Erich.

Musikalische Ethnographie. Sammlung von Aufsätzen, herausgegeben von N. Findeisen. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag der Russ. Geograph. Gesellschaft. gr. 8°. 51 S., mit Abb. und Noten. Rub. 1.

Musikbücherei, Deutsche.* Regensburg, Bosse. 8°. Bd. 18/19. Seidl, Arthur. Neuzeitl. Tondichter u. zeitgenössische Tonkünstler. Gesammelte Aufsätze. Studien u. Skizzen. Mit 50 Bildnis-Beigaben. Bd. 1. 2. XIX, 377; XIX, 357 S. Je ℳ 5.

Von **Musikern** u. Musik. Ein deutsches Buch für Schule u. Haus hrsg. von Walter Kühn u. Hans Lebede. Tl. 1. Von den Anfängen bis zu Beethoven. Tl. 2. Von Weber bis Schreker. Leipzig, G. Freytag. 8°. XXIV, 364 S., mehr. Taf. Geb. ℳ 5; 8°. XIX, 538 S,. mehr. Taf. Geb. ℳ 7,50.

2. Historisches **Musikfest** in Rudolstadt u. auf Schloß Heidecksburg, Pfingsten 1926. Festschrift hrsg. von d. Musikgemeinde, Rudolstadt. Rudolstadt, Greifenverlag. gr. 8°. 77 S., zahlr. Taf. ℳ 6.

Nani, Mocenigo Mario. Il teatro „La Fenice"; note storiche e artistiche. Venezia-Giudecca, ind. poligr. Venete. 4°. XXIII, 71 p., con 4 tav. L. 50.

Niedlich, Kurd. Beethoven, Seuse, Bach im 3. u. 4. Schuljahr. (Wegweiser zum deutschen Religionsunterr. Reihe 3, H. 2.) Leipzig, Dürrsche Buchh. 8°. 48 S. m. Fig., 1 Taf. ℳ 0,90.

Norlind, Tobias, & Trobäck, Emil. Kungl. hovkapellets historia 1526—1926. Minnesskrift. Stockholm, Wahlström & Widstrand. 4°. 298 p., 2 pl. Kr. 13,50.

Ochs, Siegfried. Der deutsche Gesangverein. Bd. 2. Die Aufführungspraxis bei Schütz, Händel u. Bach, erl. an e. Reihe f. diesen Zweck ausgew. Werke d. 3 Meister. Berlin, M. Hesse. kl. 8°. 427 S. Geb. ℳ 6.

Odum, H. Washington, and G. B. Johnson. Negro workaday songs. (Univ. of North Carolina society study ser.) Chapel Hill N. C. Univ. of North Carolina Press. 8°. $ 3.

Opernbücher. Reclams Universalbibl. s. Abschnitt V unter: Auber, Flotow, Mozart, Offenbach.

Operntextbuch. Tagblatt-Bibliothek. Wien, Steyrermühl. 8°. Nr. 23. Flotow, Frdr. v. Martha. Mit einer Einf. von Heinrich Kralik. 64 S. ℳ 0,25. — Nr. 28. Lortzing, A. Zar u. Zimmermann (Kralik). 98 S. ℳ 0,25. — Nr. 30. Meyerbeer, G. Die Hugenotten (Kralik). 84 S. ℳ 0,25. — Nr. 26. Mozart, W. A. Die Hochzeit des Figaro (Kralik). 80 S. ℳ 0,25. — Nr. 32. Cosi fan tutte (Kralik). 80 S. ℳ 0,25. — Nr. 31. Nicolai, Otto. Die lustigen Weiber (Kralik). 70 S. ℳ 0,25. — Nr. 27. Rossini, G. Barbier von Sevilla (Kralik). 68 S. ℳ 0,25. — Nr. 21. Verdi, G. Ein Maskenball (Kralik). 63 S. — Nr 17. Rigoletto (Kralik). 54 S. — Nr. 19. Traviata (Kralik). — Nr. 18. Der Troubadour (Kralik). 56 S. — Nr. 16. Wagner, R. Der fliegende Holländer (Kralik). 56 S. — Nr. 20. Die Meistersinger von Nürnberg (Kralik). 142 S. ℳ 0,50. — Nr. 22. Parsifal (64 S.). ℳ 0,25.

Oudiane, S. Chants de la caravane. Traduits de l'arabe. Paris, L'édition d'art H. Piazza. 8°. fr. 15.

Pommer, Helmuth. Volkslieder u. Jodler aus Vorarlberg aus der Volksüberlieferg. hrsg. Folge 1. (Oesterr. Volkslied-Unternehmen. Kleine Quellenausg. Bd. 3.) Wien, Oesterr. Bundesverl. f. Unterr., Wissensch. u. Kunst. kl. 8⁰. XII, 85 S. m. Abb. ℳ 3,30.

Prod'homme, J.-G. Pensées sur la musique et les musiciens . . . recueillies et mises par ordre chronologique. Paris, Heugel. kl. 8⁰. VIII, 80 S. fr. 7,50.

Poueigh, Jean. Chansons populaires des Pyrénées françaises. T. 1. Chants du premier âge. Chansons de danses. Chansons d'amour. Chansons relatives au mariage. Paris, Champion. 8⁰. XXXVII, 463 p., avec notation musicale. fr. 60.

Raeli, Vito. Maestri compositori pugliesi. Tricase, G. Raeli. 8⁰.

Scarborough, Dorothy. On the trail of negro folk-songs. Cambridge, Mass., Harvard Univ. Pr. 8⁰. $ 3,50.

Schwers, Paul, u. **Martin Friedland.*** Das Konzertbuch. Ein prakt. Handbuch. Stuttgart, Muth'sche Verlh. kl. 8⁰. XXIV, 501 S. Geb. ℳ 6.

„Sechs". (Neue französische Musik.) Mit Beiträgen von Igor Glebow, S. Ginsburg und Darius Milhaud. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 56 S. Rub. 0,35.

Seidl, Arthur. Neuzeitliche Tondichter s. Musikbücherei, Deutsche.

Shawn, Ted. The American ballet; introd. by H. Ellis. New York, Holt. 4⁰. 148 p. il. $ 7,50.

Spanuth, Gottfried. Das Volkslied des 16. Jhs. Für die Oberstufe ausgewählt. (Diesterwegs deutschkundl. Schülerhefte. Reihe 2, H. 48.) Frankfurt a. M., Diesterweg. kl. 8⁰. II, 34 S. m. 1 Abb. ℳ 0,50.

Stauda, Johs. Egerländer Volkslieder in der Mundart. Mit Unterstützg. von Josef Frank u. von Balder Gütter hersg. T. 1. 2. Sternburg (Mähren), Drei Tannen Verl. 8⁰. Je 32 S. ℳ 1,50. — Stauda, Johs. Geleitwort zu einer neuen Ausg. Egerländer Volkslieder. Eger, [Verl.] Unser Egerland. 4⁰. 8 S. ℳ 0,25.

Stewart, G. Wauchope. Music in church worship: te Baird Lecture, 1926. London, Hodder & S. 8⁰. 275 p. 10 s. 6 d.

Stockholms konserthus. Minnesskrift vid invigningen den 7 april 1926. Stockholm. Norstedt & Söner. 4⁰. 62 s., 32 pl. Kr. 4,50.

Storck, Karl. Das Opernbuch. 31.—32., verm. Aufl. Hrsg. von Paul Schwers. Stuttgart, Muthsche Verlh. kl. 8⁰. 592 S. Geb. ℳ 6.

Studien* zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von Guido Adler. H. 13. [Inhalt: Holzer, Ludmilla. Die komischen Opern Glucks. — Braun, Lisbeth. Die Balletkomposition von Jos. Starzer. — Mendelssohn, Ignaz. Die Entwicklung des Walzers.] Wien, Universal-Edition. 4⁰. 88 S.

The **Study** of music in Germany.* Ed. by Karl Kiesel and Ernst Otto Thiele. Publ. by the North German Lloyd in collabor. with the Union of German students of music. New York - Bremen 1927. gr. 8⁰. 63 p., mehr. Taf., 1 gefalt. Taf. = Guide book for American students.

Stumpf, Carl. Die Anfänge der Musik. Übersetzung von I. Wainkop, unter Redaktion und mit Vorwort von S. Ginsburg. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton" ['27]. 8⁰. 59 S., mit Abb. Rub. 0,50.

Tanz in dieser Zeit. Hrsg. von Paul Stefan. Wien, Universal-Edition. gr. 8⁰. 113 S. m. Fig., mehr. Taf. ℳ 3.

Thamm, Jos. Festschrift zur 100-Jahrfeier des Neißer M.-G.-V. „Liedertafel". (1826—1926.) Mit Bildn. Neiße, F. Bär. 8⁰. 93 S., 3 Taf. ℳ 2.

Le **Théâtre,** le Cirque, le Music-Hall et les Peintres du XVIIIe siècle à nos jours. Préface de C. Mauclair. Paris, Flammarion. Fol. 139 p. avec plchs., fr. 70.

Tuffrau, Paul. Raoul de Cambrai. Chanson de geste de XIIIe siècle, renouvelée par P. T. 5e éd. Paris ('24!). 16⁰. 221 p.

Vaux, Baron Carra **de.** Les Penseurs de l'Islam. Tome IV. [Darin:] La Musique. Paris, P. Geuthner. 8⁰. 384 p.

Verhandlungen des ersten deutschen evangel. Kirchentages. 1924. Bethel-Bielefeld 14. bis 17. 6. 1924. Hrsg. vom deutschen evang. Kirchenausschuß. Berlin-Steglitz, Evang. Preßverband f. Deutschland. [Komm.: R. Hartmann, Leipzig, 1925.] gr. 8⁰. 300 S. ℳ 5.

Veröffentlichungen d. Musik-Instituts d. Universität Tübingen.* Stuttgart, Schultheiß. 8⁰. — 1. Wilss, Ludwig. Zur Geschichte der Musik an den oberschwäbischen Klöstern im 18. Jh. Mit Notenbeilagen. ('25), 69, 68 S. ℳ 4. — 2. Keller, Hermann. Die musikal. Artikulation, insbes. bei Joh. Seb. Bach. Mit 342 Notenbeisp. u. 1 Anh.: Versuch e. Artikulation d. Fugenthemen d. Wohltemperierten Klaviers u. der Orgelwerke. ('25), VIII, 144 S. ℳ 4. — 3. Weidle, Karl. Bauformen in der Musik. Mit 3 Taf. ('25), 91 S. ℳ 3. — 4. Hasse,

Karl. Musikstil u. Musikkultur. ('26), 212 S. M 4.

Walterscheid, Johs. Die ältesten deutschen Weihnachtsspiele. (Religiöse Quellenschriften. H. 10.) Düsseldorf, Schwann. kl. 8°. 63 S. M 0,60.

Waltershausen, H. W. von. Musik, Dramaturgie, Erziehung. Gesamm. Aufsätze. München, Drei Masken Verl. 8°. 298 S. M 5.

Welch, Roy Dickinson. The study of music in the American College. (Smith College fiftieth anniversary publications.) Northampton, Mass. ('25), Smith College. 8°. VIII, 116 p.

Westphal, Kurt. Musik, Theater, Film (der Stadt Charlottenburg). Berlin ('25), L. Oehmigke's Verlh. 8°. 40 S. m. Abb. M 0,80.

Whiteman, Paul, and **Mary Margaret McBride.** Jazz. New York, J. H. Sears. 8°. 298 p. il. $ 3.

Wulffen, Erich. Sieben Jahrhunderte. Ein Festsp. in 7 Bildern. Zur Jubelfeier d. Gymnasiums zum Heiligen Kreuz in Dresden 1926. Musik von Otto Richter. Dresden, Buchdr. d. Dr. Güntzschen Stiftung. 8°. 51 S. M 1. — s. a. Müller, G. Herm.

V.

Biographien und Monographien

(Einzelne Meister.)

Almquist, C. J. L. Marström, Simeon. Minnen från Törnrostiden. C. J. L. Almquist som musiker. Studier och anteckningar. Skara, Bergers bokhandel. 4°. 88 S., 1 pl. Kr. 4,50.

Ambrosius, Der Heilige. Burn, A. E. The hymn Te Deum and its author. London, Faith Pr. 8°. 96 p. 2 s. 6 d.

Arnould, Sophie. Hottner-Grefe, A. Sophie Arnould. Die Primadonna des 18. Jhs. Heidenau 1 b. Dresden, Verlagshaus Freya. kl. 8°. 128 S. M 0,60.

Auber, D. F. E. Des Teufels Anteil. (Carlo Broschi.) . . . Vollständ. Buch. Hrsg. v. C. F. Wittmann. [Neudr.] (Opernbücher. Bd. 28. Universal-Bibliothek Nr. 3313.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 96 S. M 0,40.

Bach, Johann Christian. Schökel, H. P. Johann Christian Bach u. die Instrumentalmusik seiner Zeit. Wolfenbüttel, Kallmeyer.

Bach, Johann Sebastian. Bachfest, 14. Deutsches. Vom 30. Sept. bis 3. Okt. 1926 in Berlin. Bach-Fest-Buch. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 54 S. M 1,20. — Johann Seb. Bach zu Ehren! (Zu s. 175. Todestage am 28. Juli.) Dargeboten vom Kreuzfahrerbund Haynau. Kotzenau, Verlag „Ostland". 4°. 16 S. m. Abb. M 0,90. — Hashagen, Fr. Johann Seb. Bach als Sänger u. Musiker des Evangeliums u. der luther. Reformation. Skizzen. 2.—4. Aufl. Emmishofen (Schweiz), Evangel. Buchh.; f. Deutschland, Konstanz ('25), C. Hirsch. gr. 8°. 163 S. Geb. M 4. — Gehring, Jakob. Eine Jugendkantate J. S. Bachs s. Abschnitt IV. — Keller, G. Johann Seb. Bach. (Beroemde Musici. II.) s'Gravenhage, Kruseman. 8°. f. 3,75. [Frei nach A. Pirro.] — Niedlich, K. Beethoven, Seuse, Bach s. vorigen Abschnitt. — Perracchio, Luigi. G. S. Bach. Milano, Bottega di poesia. 8°. 308 p. L. 15. — Rochlitz, Friedrich. Wege zu Bach. 3. Abhandlungen. Eingel. und herausgegeben von Joseph M. Müller-Blattau. (Aus Rochlitz: Für Freunde d. Tonkunst. Bd. 2, 3 u. 4.) Augsburg, Bärenreiter-Verl. gr. 8°. 47 S. M 1,80. — Terry, Charles Sanford.* Joh. Seb. Bach's Cantata texts, sacred and secular: with a reconstruction of the Leipsig Liturgy of his period. London, Constable. 4°. 676 p. 63 s.

Bach, Wilh. Friedemann. Brachvogel, A. E. Friedemann Bach. (Romane der Weltlit.) Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. M 4,50. — [Dasselbe.] Berlin, Verlag der Schiller-Buchh. 8°. 479 S. Geb. M 1,85. = Die bunten Romane der Weltliteratur. 2. [Dasselbe.] Vollst. Ausg. Die Buchgemeinde. 8°. 447 S. Nur f. Mitgl., nicht im Handel. [Dasselbe.] = Die Schatzkammer. Leipzig, Hesse & Becker. kl. 8°. 512 S. Geb. M 2,85.

Beethoven, Ludwig van. Beethoven, Ludwig van. Briefe in Auswahl. Hrsg. von Fritz Krakow. (Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen. Nr. 14.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 26 S. M 0,35. — Beethoven, Ludwig van. Lettres. With explanatory notes by A. C. Kalischer. Trans. with pref. by J. S. Shedlock. Selected and ed. by A. Eaglefield-Hull. Illus. (Dent's Internat. lib. of books on music.) London, Dent. [New York, Dutton.] 8°. 426 S. 10 s. 6 d. — Bekker, Paul. Beethoven. Transl. and adapted from the German by M. M. Bozman. (Dent's Internat. lib. of books on music.) London, Dent. 8°. 401 p. 10 s. 6 d. — Couturier, Louis. Ludwig van Beethoven. (Beroemde Musici. I.) s'Gravenhage, Kruseman. 8°. f. 3,75. [Frei nach Th. Frimmel.] —

Ernest, Gustav. Beethoven. Persönlichkeit, Leben und Schaffen. 3. Aufl. Berlin, Bondi. gr. 8°. V, 592 S., 5 Bildnisse, 1 Schriftpr. ℳ 9,50. — Frimmel, Theod.* Beethoven-Handbuch. Bd. 1. Abendlied-Ouvertüren. Bd. 2. Pachler-Zulehner. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VIII, 477; 485 S. ℳ 20. - Herwegh, Marcel. Technique d'interprétation sous forme d'essai d'analyse psychologique expérimentale appliquée aux sonates pour piano et violon de Beethoven. Paris, P. Schneider. 8°. 260 p. fr. 35.—Hévèsy, André de. Beethoven. Vie intime. Le véritable Beethoven, ses amours, ses déboires. D'après de nouveaux documents récemment découverts, en Autriche. Réimpr. Paris, Editions Emile-Paul Frères. 8°. 250 p. fr. 15.—Hoffmann, E. T. A. Beethovens Instrumental-Musik. Musica sacra. Offenbach a. M., W. Gerstung. 8°. 38 S. ℳ 2. — Kerst, Friedr. ed. Beethoven: the man and the artist revealed in his own words. London, G. Bles. 8°. 110 p., 5 s. — Kobald, Karl. Beethoven. Seine Beziehgn. zu Wiens Kunst u. Kultur, Gesellschaft u. Landschaft. Mit 80 teils farb. Bildbeigaben. (Amalthea-Bücherei. Bd. 49.) Wien, Amalthea-Verl. 8°. 434 S. ℳ 7. — Laisné, Hector. Le message de Beethoven. 2e éd. Paris, Picart. 8°. 112 p. fr. 5. — Lux, Jos. Aug. Beethovens unsterbliche Geliebte. Der Roman seines Lebens, Liebens u. Leidens. (Romane berühmter Männer u. Frauen. Bd. 37.) Mit 17 Wiedergaben und 6 Facs. Berlin, Bong. 8°. 351 S. ℳ 5. — Macchi, G. Beethoven e le sue nove sinfonie. Milano, Libreria editrice Milanese. 8°. L. 5. — Niedlich, K. Beethoven, Seuse, Bach s. vorigen Abschnitt. — Orel, Alfred. Beethoven. (Deutsche Hausbücherei. Bd. 193.) Wien ('27), Oesterr. Bundesverlag f. Unterr., Wiss. u. Kunst. 8°. 212 S. m. Abb. ℳ 3,70. — Parpert, Friedr. Beethoven. Schauspiel in 3 Aufz. Leipzig, Schauspiel-Verl. 8°. 78 S. ℳ 3,50. — Pfohl, Ferdinand. Beethoven, Mit 91 Abb. u. 1 farb. Umschlagbild. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 7.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. gr. 8°. 120 S. Geb. ℳ 3,50. — Prod'homme, J.-G. La jeunesse de Beethoven. (1770—1800.) Paris, Payot. — Schurig, Arthur. Vom Glücke Beethovens. Kleine Geschichte. (Nürnberger Liebhaber-Ausgaben. Bdch. 5.) Nürnberg, Schrag. 16°. 118 S., 1 Titelb. Geb. von ℳ 2,80 bis ℳ 20. — Stalman, D. Over de namen van beroemde sonaten van L. van Beethoven. 's-Gravenhage, G. H. van Eck & Zn. kl. 8°. 19 p. F. 0,25. — Unger, Max.* Beethovens Handschrift. Veröffentlichgn. d. Beethovenhauses. 4.) Bonn, Verlag des Beethovenhauses. Auslieferg.: Bonn, O. Sebbesse; Leipzig, Simrock. 4°. 32 S. m. Faks., 8 Taf. ℳ 5.

Bertati, Giovanni. Rolandi, U. Il librettista del „Matrimonio segreto": Giovanni Bertati. Trieste, C. Reali. 8°. L. 6.

Bizet. Parker, D. C. Georges Bizet: his life and works. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 284 p. 7 s. 6 d.

Bley, Gustava. Bley, Gustava. Aufzeichnungen einer Achtzigjährigen aus ihrem Künstlerleben u. aus ihrer Heimat. Wien, Friedr. Jasper. kl. 8°. 24 S. m. 1 Titelb. ℳ 0,80.

Bossi, Marco Enrico. Marco Enrico Bossi. Fascicolo commemorativo. A cura di Luigi Orsini. Febbraio 1926. 1° anniversario della morte. Milano, Edizioni Fiamma. gr. 8°. 138 p., 10 tavole. L. 20. — Orsini, L. M. Enrico Bossi. Milano, Ediz. di „Fiamma". 8°. 138 p. L. 20.

Brahms, Johannes. [Briefwechsel mit Clara Schumann] s. unter Schumann, Clara. — May, Florence. Johannes Brahms. Aus d. Engl. übers. von Ludmille Kirschbaum. 2 Tle. in 1 Bde. Mit 10 Abb. u. 2 Faks. 2. Aufl. (Tl. 1. 2.) Leipzig ('25), Breitkopf & H. gr. 8°. XVII, 314, 362 S. ℳ 12. — Pulver, Jeffrey. Johannes Brahms. (Masters of music.) London, K. Paul. [New York, Harper.] 8°. 391 p. 7 s. 6 d.

Bruckner, Anton. Lach, Rob. Die Bruckner-Akten des Wiener Universitäts-Archives. Wien, E. Strache. 8°. 65 S. ℳ 2. — Kinast, Erich. Immanuel Kant. Anton Bruckner. Das Psychogramm d. Philosophen u. d. Künstlers. (Deutsche Psychologie. Bd. 4, H. 5.) Halle, C. Marhold. gr. 8°. 72 S. ℳ 2,70. — Orel, Alfred. Bruckner. Ein österreich. Meister d. Tonkunst. (Bücher der Heimat. Bd. 8.) Altötting, Verl. „Bücher der Heimat". kl. 8°. 95 S. ℳ 1. — Wickenhauser, Rich. A. Bruckners Symphonien s. Abschnitt IV unter Erläuterungen.

Burgerhuys. Unger, W. S. Het Klokkengietersgeslacht Burgerhuys. Middelburg, Kon. Boekdrukkerij en binderij J. C. & W. Altorffer. 8°. II, 11 p. F. 0,25.

Burmester, Willy. Burmester, Willy. Fünfzig Jahre Künstlerleben. Mit 26 Abb. und

5 faksm. Briefen. Berlin, A. Scherl. 8°. 215 S. ℳ 3,75.

Buxtehude, Dietrich. s. unter Tunder, Franz.

Chopin, Frédéric. Dry, Wakeling. François Frederic Chopin. (Music of the masters.) London, Lane. 8°. 134 p. 3 s. 6 d. — Jachimecki, Z. Chopin. [In poln. Sprache.] Krakau ('27), Drukarnia. Narodowa. 8°. 164 + 8 p. — Leichtentritt, Hugo. Chopin. Vrij bewerkt door W. Hutschenruyter. (Beroemde musici. III.) 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8°. 155 p. m. afb. F. 2,75. — Plaisant, Marcel. Chopin. (Bibliothèque musicale.) Paris, Durand & Fils. 8°. fr. 7,50. — Valetta, Ippolito. Chopin: la vita, le opere. Ristampa. Torino, frat. Bocca. 16°. 444 p., con ritr. e tavola. L. 15. — Briefe von Frederic Chopin an Joh. Białobłocki. Hrsg. v. St. Pereswiet-Soltan. [In polnischer Sprache.] Warschau, Publik. des zwiazek Narodowy polsk. młodziezy akademickiej. 8°. 80 p.

Chrysander, Friedrich. Pfohl, Ferdinand. Friedrich Chrysander. Festrede. (Aus: „Musikwelt", Augustheft.) Bergedorf, Köster & Wobbe. 8°. 15 S. ℳ 0,50.

Coleridge, Samuel Taylor. Fausset, Hugh l'Anson. S. T. Coleridge. London, Cape. 8°. 12 s. 6 d.

Couperin. Bouvet, Charles. L'appartement des Couperin. Nicolas, Armand-Louis, Pierre-Louis, Gervais-François et Antoinette-Victoire Couperin. Paris, Champion. 8°. 31 p. avec figs. — Tessier, André. Couperin. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. fr. 8. — Tiersot, Julien. Les Couperin. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 215 p. fr. 12.

Damrosch, Walter Johannes. My musical life [popular ed.]. New York, Scribner. 8°. 384 p. il., $ 2.

Debołecki, W. Feicht, Hieron. Wojciech Debołecki, ein poln. Kirchenkomp. aus d. 1. Hälfte des 17. Jhs. (S. A. aus „Kwartalnik Teologiczny".) [In poln. Sprache.] Warschau, Gebethner i Wolff in Komm.

Debussy, Claude. Emmanuel, Maurice. Pelléas et Mélisande. Étude historique et critique; analyse musicale. (Les chefs-d'œuvre de la musique expliqués.) Paris, Mellottée. 8°. 224 p., avec 150 exemples mus. fr. 5. — Jardillier, Robert. „Pelléas". (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8°. — La Jeunesse de Debussy. Collaboration de R. Bonheur, R. Brussel, M. Emmanuel, R. Godet, Ch. Koechlin, A. Messager, H. Prunières, H. de Régnier, M. Vasnier, P. Vidal. Supplément: Quatre mélodies inédites de Debussy. Numéro special de La Revue musicale. Paris, 35—37, rue Madame. 150 p. fr. 18 inclus. Supplément. — Salève, Jacques. Pour Debussy. Paris. E. Figuière. fr. 5. — Sant, Rient van. Debussy. (Beroemde musici. IV). 's-Gravenhage, Kruseman. gr. 8°. 115 p. m. afb. F. 2,75.

De Koven, Reginald. De Koven, Mrs. Reginald. A musician and his wife. New York, Harper. 8°. 267 p. il. $ 5. Verfasserin ist die Frau des Komponisten.

Délibes, Léo. Curzon, Henri de. Léo Delibes, sa vie et ses œuvres. Paris, Lagouix. 8°.

Descartes, René. Descartes, R. and Const. Huygens correspondence, 1635—1647. Edit. from manuscripts nows in the bibliotheque nationale, formerly in the possession of the late Harry Wilmot Buxton, by Leon Roth. London, Oxford Univ. Press. gr. 8°. 427 p. 42 s.

Dobson, Mary. Saunders, Una M. Mary Dobson: musician, writer and missionary. London, Black. [New York, Macmillan.] 8°. 205 p., 16 illus., 6 s.

Draeseke, Felix. Zur Nedden, Otto. Felix Draeseke. Sein Leben, s. Werke u. s. künstler. Entwicklungsgang. Ein Beitrag zur Draeseke-Forschg. Pforzheim ('25), Selbstverl. 8°. 27 S. ℳ 1,50.

Dufay, Guillaume. Borren, Charles van den.* Guillaume Dufay. Son importance dans l'évolution de la musique au XV. siècle. Bruxelles, M. Hayez. 8°. 372 p.

Durand. Durand, Jacques.* Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. 2e série. (1910—1924.) Paris, A. Durand et fils. 8°. 161 p. fr. 7,50.

Finck, Henry Theophilus. Finck, H. Th. My adventures in the golden age of music. New York, Funk & Wagnalls. 8°. 478 p. il. $ 5. [Autobiographie.]

Flotow, Friedrich von. Martha ... Vollständ. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo Rich. Kruse. (Opernbücher. Bd. 63. = Universal-Bibl. Nr. 5153.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 88 S. ℳ 0,40.

Garsi, da Parma, Santino. Osthoff, Helmuth.* Der Lautenist Santino Garsi da Parma. Ein Beitr. zur Geschichte d. oberitalienischen Lautenmusik am Ausgang der

Spätrenaissance. Mit e. Überblick üb. die Musikverhältnisse Parmas im 16. Jh. u. 59 bisher unveröffentl. Kompositionen d. Zeit. (Sammlg. musikwissensch. Einzeldarstellungen. H. 6.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VII, 188 S. ℳ 7,50.

Gay, John. Gay, John. Poetical works: including „Polly", „The Beggar's opera", and selections from the other dramatic work. Ed. by G. C. Faber. London, Oxford Univ. Press. 8°. 748 p. 3 s. 6 d.

Georg II., Herzog v. Sachsen-Meiningen. Festschrift zur Feier des 100. Geburtstages Herzog Georg II. von Sachsen-Meiningen vom 2. bis 4. April 1926. Landestheater, Meinigen. Meiningen, Gebr. Marbach. gr. 8°. 32 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Gerhardt, Paul. Blanckmeister, Franz. Paulus Gerhardt u. seine Lieder. Gedenk-Schrift zur 250jähr. Wiederkehr s. Todestages. Dresden, F. Sturm & Co. 8°. 16 S. m. Abb. ℳ 0,20. — Festgottesdienst zu Paul Gerhardts 250. Todestage. Berlin, Deutsche Landbuchhdlg. 8°. 8 S. ℳ 0,30. — Gennrich, Paul. Zur Feier des 250. Todestages Paul Gerhardts. Eine Einführung. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. 2 S. ℳ 0,15. — Mit Gottesdienstordng. u. Gesängen für die Gemeinde, zus. ℳ 0,40. [Derselbe.] Liturgischer Gottesdienst zur Feier des 250. Todestages P. Gerhardts. Ebenda. 8 S. ℳ 0,25. [Erg. aus: Monatschrift f. Gottesdienst u. kirchl. Kunst. Jg. 31, H. 4.] — Kochs, Ernst. Paul Gerhardt. Sein Leben u. seine Lieder. Neue Ausg. 36.—45. Tsd. d. Gesamtausg. Leipzig, Deichert. 8°. 112 S. m. Abb. ℳ 1,40. — Petrich, Hermann. Auf Paul Gerhardts Segensspur. 2 Dutzend Geschichten u. Erinnergn. aus d. Leben s. Lieder. (Der Kranz. 71/72.) Berlin, Schriftenvertriebsanstalt Kranzverlag. gr. 8°. 48 S. m. Abb. ℳ 0,50.

Gesualdo, Carlo, Principe da Venosa. Gray, Cecil, and Philip Heseltine. Carlo Gesualdo, Prince of Venosa, musician and murderer. With 34 musical examples in the text and 8 plts. London, K. Paul. [New York, Dial Press.] 8°. 159 p. 8 s. 6 d.

Glinka, Michail Iwanowitsch. Kusnetzow, K., Prof. Glinka und seine Zeitgenossen. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8°. 70 S., mit Portr. (= Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft. Geschichte der russischen Musik in Materialien und Untersuchungen, Bd. III).

Gluck, Christoph Wilibald. Der Zauberbaum (L'arbre enchanté).... Deutsche Übertr. von Käthe Arend. (Einf.: Max Arend.) Vollst. Opernbuch. Wiesbaden, Bechtold & Co. kl. 8°. 20 S. ℳ 0,50.

Goethe, Wolfgang von. Frenzel, P. Robert Schumann u. Goethe s. unter Schumann.

Göllerich, August. August Göllerich. Das Lebensbild eines tatkräftigen Idealisten. Von e. alten Linzer Musikfreund. Linz a. d. D. ('27), F. Steurer. gr. 8°. 128 S., mehr. Taf. ℳ 3,90.

Graupner, Christoph. Noack, Friedr.* Christoph Graupner als Kirchenkomponist. Ausführgn. zu Bd. 51/52 d. Denkmäler deutscher Tonkunst. 1. Folge, u. Verzeichnis sämtlicher Kantaten Graupners. = Beihefte zu den Denkmälern dt. Tonk. I. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 87 S. ℳ 6.

Grieg, Edvar. Stœcklin, Paul de. Grieg. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 140 p. fr. 15.

Guéranger. Dom Guéranger, Abbé de Solesmes. Par un moine Bénédictin de la Congrégation de France. 2 vols. Paris, Plon-Nourrit & Cie. 8°. IV, 450 u. 460 p.

Händel. Benson, J. A. Handel's Messiah. London, W. Reeves. 8°. 70 p. — Dryden, John. Alexander's feast; or, The power of musique (1697). Ed. limited to 500 copies. London, Oxford Univers. Press. Fol. 20 p. 6 s.

Haydn, Joseph. Brenet, Michel. Joseph Haydn. Transl. by C. Leonhard Leese. With a commentary by W. H. Hadow. London, Oxford Univ. Press. 8°. 155 p., 6 s. — Norlén, Gunnar. Joseph Haydn. Uppsala, Lindblad. 238 S. Kr. 6,75. — Schnerich, Alfred.* Joseph Haydn u. seine Sendung. 2., wesentl. verm. u. verb. Aufl. Mit e. stilkrit. Anh. von Wilh. Fischer. (Amalthea-Bücherei, Bd. 28.) Wien, Amalthea-Verl. 8°. 282 S. mit zahlr. Taf. ℳ 5. — Die Schöpfung... Mit einer Einführg., erläut. Anm. m. zahlr. Notenbeisp. hrsg. von Heinrich Kralik. (Oratoriumtextbuch. Nr. 1.) Wien, Steyrermühl. kl. 8°. 32 S. ℳ 0,25.

Heldburg, Freifrau **Helene von.** Heldburg, Freifrau Helene von (Ellen Franz)... Fünfzig Jahre Glück u. Leid. Ein Leben in Briefen aus d. J. 1873—1923. Leipzig, Koehler & Amelang. 8°. 264 S. m. Abb., zahlr. Taf. Geb. ℳ 10.

Herbart. Kahl, Willi. Herbart als Musiker. Neue Beiträge mit einem unveröffentl. Brief Herbarts. (Friedr. Manns Pädagog. Magazin. H. 1078.) Langensalza, Beyer & Söhne. 8°. 43 S. ℳ 1,20.

Hoffmann, E. T. A. Müller, Hans von. Das künstler. Schaffen E. T. A. Hoffmanns in Umrissen angedeutet. Mit 1 Steinzeichng. (Sondergabe der Gesellschaft d. Freunde d. Deutschen Bücherei.) Leipzig, Gesellsch. d. Freunde d. Deutschen Bücherei. gr. 8°. 41 S. Nur für Mitglieder. ℳ 5.

Hohenzollern, Die. Lenzewski sen., Gust. Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts s. Abschnitt IV.

Honegger, Arthur. George, André. Arthur Honegger. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8°. fr. 20.

Huré, Jean. Migot, Georges. Jean Huré. (Nos musiciens.) Paris, Sénart. 16°. 32 p.

Josephson, J. A. Nyblom, K. Jakob Axel Josephson. (Populära Körkompositörer 2.] Stockholm, E. Carelius. 8°. 31 S., 1 pl.

Katuar (Catoire), George Lwowitsch. Belaiev, Victor. George Catoire. Deutsch von D. Ussow. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8°. 29 S., mit Portr.

Kienzl, Hermann. Kienzl, Herm.* Meine Lebenswanderung. Erlebtes u. Erschautes. Stuttgart, Engelhorns Nachf. gr. 8°. 344 S. 1 Titelb. Geb. ℳ 18.

Kjerulf, H. Nyblom, K., Halfdan Kjerulf. (Populära Körkompositörer 3.) Stockholm, Emil Carelius. 8°. 30 S., 1 pl. Kr. 1,50.

Lasso, Orlando di. Sandberger, Adolf.* Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit. Festrede. München, B. Akademie der Wissensch., R. Oldenbourg in Komm. 4°. 36 S. ℳ 2.

Lind, Jenny. Ehrenborg, Harald. Jenny Lind i solnedgången. Minnen upptecknade. Stockholm, Seelig & Co. 8°. 58 S. Portr. Kr. 2. — Maude, Mrs. Raymond. The life of Jenny Lind. London, Cassell. gr. 8°. 232 p., ill., 10 s. 6 d. — Wilkens, C. A. Jenny Lind. Ein Cäcilienbild d. evangel. Kirche. 8.—10 Tsd. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. XIX, 241 S., 1 Titelb. Geb. ℳ 4.

Liszt, Franz. Galston, Gottfried. Studienbuch. 2. Aufl. 4. Abend. Franz Liszt. München, Halbreiter. gr. 8°. VII, 36 S. ℳ 1. — Pourtalès, Guy de. La vie de Franz Liszt. 11e éd. (Vie des hommes illustres.) Paris, libr. Gallimard. 16°. 305 p. et portr. — [Dasselbe.] Deutsch von Hermann Fauler. Freiburg, Urban-Verlag. 8°. 413 S., 1 Titelb. — [Dasselbe.] Tr. by Eleanor Stimson-Brooks. New York, Holt. 8°. 299 p. $ 2,50. [London, Butterworth.]

Mallarmés, Stéphane. Rauhut, Franz. Das Romantische und Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés. (Die neueren Sprachen. Beih. Nr. 11.) Marburg, Elwertsche Verlh. gr. 8°. 55 S. ℳ 2,50.

Marcabrun. Guthrie, Roman. Marcabrun. New York, Doran. 8°. 260 p. $ 2,50. [Eine Novelle auf dem Leben M.s aufgebaut.]

Marot, Clement. Becker, Ph. Aug. Clement Marot, sein Leben u. seine Dichtung. (Sächs. Forschungsinstitute im Leipzig. Forschungsinst. f. neuere Philol. 4. Romanist. Abt., H. 1.) München, Kellerer's Verl. gr. 8°. IV, 420 S. ℳ 20.

Marschner, Heinrich. Marschner, H. A. Der Vampyr ... Für die deutsche Bühne musikal. u. textl. neu einger. von Hans Pfitzner. Regiebuch [u. Textbuch]. Berlin, Fürstner. gr. 8°. 48 S. m. Fig., 4 Taf. ℳ 5. [Textbuch.] 76 S. ℳ 0,80.

Massenet. Schneider, Louis. Massenet (1842 bis 1912). Paris, Fasquelle. 8°. 315 p. et portr. fr. 9.

Monteverdi, Claudio. Prunières, Henry. La vie et l'œuvre de Claudio Monteverdi. Paris, Les éditions musicales de la Libraire de France. gr. 8°. 328 p., orné de 5 dessins hors texte et de dix bandeaux de M. Dethomas. fr. 50. — Prunières, Henry. Monteverdi: his life and work. Trans. from the French by Marie D. Makie. With music examples. London, Dent. [New York, Dutton.] 8°. 301 p. 10 s. 6 d.

Mozart, Wolfgang Amadeus. Braudo, E. Die Hochzeit des Figaro. Versuch einer Analyse. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 32 S., mit Abb. und 1 Portr. Rub. 0,30. — Chop, Max. Mozarts Don Juan s. Abschnitt IV unter Erläuterungen. — Curzon, Henri de. Mozart. (Les maîtres de la musique.) 4me éd. Paris, Alcan. 8°. 286 p. fr. 12. — Guitry, Sacha. Mozart, comédie en trois actes. Musique de Reynaldo Hahn. Paris, Impr. de „l'Illustration" 13, rue Saint-Georges. 4°. 26 p., à 2 col. — Keller, Otto. Wolfgang Amadeus Mozart. Sein Lebensgang nach d. neuesten Quellen geschildert. Berlin, Gebr.

Paetel. gr. 8°. 240 S., 1 Titelbl. M 4. — Kerst, Friedrich ed. Mozart the man and the artist revealed in his own words. London, G. Bles. 8°. 143 p., 5 s. — Leitzmann, Albert.* Wolfgang Amadeus Mozart. Berichte d. Zeitgenossen u. Briefe, ges. u. erl. Mit 16 Bildtaf. u. 2 Faks. Leipzig, Insel-Verlag. 8°. 519 S. Geb. M 10. — Mörike, Eduard. Mozart auf der Reise nach Prag. Erzählg. (Verein für Verbreitg. guter Schriften. Bern. H. 141.) Bern, Verein f. Verbreitg. guter Schriften. 8°. 63 S. fr. 0,30. [Dasselbe.] Deutsche Jugendbücherei. Nr. 227/28. Berlin, Hillger. 8°. 64 S. M 0,40. [Dasselbe.] Bunte Bände. Reihe 2, Bd. 150.) Reutlingen, Ensslin & Laiblin. 8°. 80 S. M 0,60. — Mozart, W. A. Briefe. (Aus den ersten beiden Bänden der von L. Schiedermair hrsg. 1. krit. Gesamtausg. der Briefe W. A. Mozarts u. s. Familie.) München, G. Müller. kl. 8°. 230 S. Geb. M 2. — Mozart, Wolfg. Amadeus. Briefe in Auswahl. Hrsg. von Fritz Krakow. (Velhagen & Klasings deutscher Lesebogen. Nr. 13.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 24 S. M 0,35. — Mozart, W. A. Epistolario. A cura di A. Albertini. Torino, frat. Bocca. 8°. L. 25. [Derselbe.] Epistolario scelto et trad. a cura di B. Ziliotto. Milano, Bottega di poesia. 8°. L. 20. — Mozart-Festspiele München 1926 s. unter Wagner. — Pfordten, Hermann, Freiherr v. d. Mozart. Mit 1 Portr. 3., durchges. Aufl. (Wissenschaft u. Bildg. 41.) Leipzig, Quelle & Meyer. kl. 8°. 154 S. Geb. M 1,80. — Die Zauberflöte ... Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo. Rich. Kruse. [Neue Ausg.] (Universal-Bibl. Nr. 2620.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 74 S. M 0,40.

Mussórgskij. Wolfurt, Kurt von. Mussórgskij. (Mit 16 Bildern.) Stuttgart ('27), Deutsche Verlags-Anstalt. gr. 8°. 382 S. Geb. M 12,50.

Mustafà, Dom. Angelis, Alberto d'. Domenico Mustafà, la Cappella Sistina e la Società musicale romana. Bologna, N. Zanichelli. 8°. 192 p. con ritr. e 9 tav. L. 20.

Neumann, Mathieu. Ewens, Franz Josef. Mathieu Neumann. Dresden, W. Limpert Verl. 8°. 97, 24 S. m. 1 Abb. M 2.

Nietzsche, Friedrich. Verweyen, J. M. Wagner u. Nietzsche s. unter Wagner.

Nucius, Johannes. Kirsch, Ernst. Von der Persönlichkeit u. dem Stil des schlesischen Zisterzienser-Komponisten Johannes Nucius (ca. 1556—1620). Breslau, Preuss & Jünger. 4°. 32 S., Musikbeil. 6 S. M 2,50.

Offenbach, Jacques. Orpheus in der Unterwelt ... Deutsche Bearb. von Ludwig Kalisch. Vollst. Buch. Hrsg. u. eingel. von Geo. Rich. Kruse. (Opernbücher Bd. 84. — Universal-Bibl. Nr. 6639.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 76 S. M 0,40.

Parry, Hubert. Graves, Charles L. Hubert Parry: his life and works. 2 vols. London, Macmillan. gr. 8°. 416; 424 p. 30 s.

Prokofieff, Sergej Sergejewitsch. — Sergej Prokofieff und seine Oper „Die Liebe zu drei Orangen". Mit Beiträgen von Igor Glebow, W. Dranischnikow u. a. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8°. 37 S. Rub. 0,30.

Proust, Marcel. Benoist-Méchin. La musique et l'immortalité dans l'œuvre de M. Proust. Paris, S. Kra. 8°. 141 p. et facsim. fr. 25.

Puccini, Giacomo. Marotti, Guido, e Ferr. Pagni. Giacomo Puccini intimo; nei ricordi di due amici. Firenze, A. Vallecchi. 16°. 213 p. L. 10.

Purcell, Henry. Dupré, Henri. Purcell. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 190 p. fr. 12.

Reger, Max. Mitteilungen der Max-Reger-Gesellschaft s. Abschnitt II.

Rinuccini, Ottavio. Rinuccini, O. Drammi per musica: Dafne, Euridice, Arianna. Intro. e note di Andrea della Corte. (Classici italiani: serie II, n° 50.) Torino, unione tip. edit. Torinese. 16°. XXXVII, 119 p., con due tav. L. 5.

Riquier, Guiraut. Anglès, Higini. Les melodies del Trobador Guiraut Riquier. Estudis universitaris Catalans. B. XI. Segona série. Barcelona, Sonderdruck. 80 p. mit 48 Melod.

Rolland, Romain. Europe. Revue mensuelle. Numéro spécial consacré à R. Rolland. [Darin: Ch. Péguy: Sur le „Beethoven". H. Prunières: R. Romain et l'histoire musicale.] Paris, Rieder et Cie. fr. 20.

Ronsard. Piéri, Marius. Pétrarque et Ronsard ou De l'influence de Pétrarque sur la Pléiade française. Paris, Laffitte. 8°. IV, 341 p. fr. 10.

Rossini, Gioacchimo. Gatti, Guido M. Le barbier de Séville de Rossini. Étude hist. et crit. Analyse musicale. (Les chefs d'œuvre de la musique expliqués.) Paris, Mellottée. 8°. 196 p., avec 70 exemples mus. fr. 5.

Sand, George. Sand, Aurore. Le berry de George Sand. Paris, A. Morancé. gr. 8°. 180 p.,

ill., fr. 50. [Dieselbe.] George Sand à Nohant. Ebenda. 8°. 24 p., 4 plchs., fr. 3.

Scarlatti, Alessandro. Prota-Giurleo, Ulr. Alessandro Scarlatti „il Palermitano". La patria e la famiglia. Napoli [Selbstverlag].

Schaljapin, Fedor Iwanowitsch. Schaljapin, F. Blätter aus meinem Leben. Selbstbiographie. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". 16°. 220 S. Rub. 0,35.

Schmidt, Joh. Friedr. Joh. Friedr. Schmidt, Seminar-Musiklehrer am Großh. Lehrerseminar zu Friedberg. Ein Lebensbild gez. von Schülern u. Freunden. (Geleitw.: F. Dreher.) Friedberg in Hessen, C. Bindernagel. 8°. 74 S., mehr. Taf. ℳ 1,50.

Schroeder-Devrient, Wilhelmine. Memoire di una cantante tedesca; traduz. e intro. di Aldo Germonti (Collana di testi e documenti per servire alla storia dei costumi). Milano, *L'Aristocratica* 8°. 149 p. L. 12.

Schröter, Corona. Stümcke, Heinrich. Corona Schröter. Mit 7 Abb. u. 2 Faks. 2. Aufl. (Frauenleben. 5.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. kl. 8°. XI, 172 S. Geb. ℳ 5,50.

Schubart. Brachvogel, A. E. Schubart u. seine Zeitgenossen. Histor. Roman. Neuaufl. Bd. 2. Stuttgart-Cannstatt, Burg-Verl. 8°. Zusammen ℳ 9.

Schubert, Franz. Deutsch, Otto Erich. Die Originalausgaben von Schuberts Goethe-Liedern s. Abschnitt I. — Orel, Alfred. Franz Schubert. Ein Künstler seiner Heimat. (Bücher der Heimat. Bd. 11.) Altötting, Verl. „Bücher d. Heimat". kl. 8°. 99 S. ℳ 1. — Smith, Alexander Brent. Schubert. 1. The Symphonies, C major and B minor. (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8°. 48 p. 1 s. 6 d. — Weigmann, Otto. Schwinds Entwürfe für ein Schubertzimmer. München ('25), Callwey. 4°. 26 S. m. Abb., 4 farb. Taf. ℳ 5.

Schumann, Clara. Clara Schumann, Johannes Brahms.* Briefe aus d. J. 1856—1896. Hrsg. von Berthold Litzmann. Bd. 1. 1853—1871. Bd. 2. 1872—1896. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. V, 648 S.; 639 S. ℳ 16.

Schumann, Robert. Basch, Victor. Schumann. (Les maîtres de la musique.) Paris, Alcan. 8°. 217 p. fr. 12. — Frenzel, P. Robert Schumann u. Goethe. (Veröffentlgn. d. Robert-Schumann-Gesellschaft.) Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 40 S., 1 Titelb., 1 Faks. ℳ 1. — Minotti, Giovanni. Die Enträtselung des Schumann'schen Sphinx-Geheimnisses. Leipzig, L. Doblinger. gr. 8°. 8 S. ℳ 0,75. — Schumann, Rob. Eine Auswahl aus seinen Briefen u. Schriften. Von R. Scherwatzky. (Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen. Nr. 22.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. 33 S. ℳ 0,35. — Schumann, R. Musikalische Haus- und Lebensregeln. Russische Übersetzung von P. Tschaikowsky. 7. Taus. [Russ. u. deutsch. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8°. 19 S. Rub. 0,30.

Schütz, Heinrich. Die Kompositionslehre Heinrich Schützens* in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard. Eingel. u. hrsg. von Josef Maria Müller-Blattau. Leipzig, Breitkopf & H. 4°. III, 153 S. ℳ 7.

Schweitzer, Albert. Kraus, Oskar. Albert Schweitzer. Sein Werk u. seine Weltanschauung. Mit 15 Bildern u. e. Faksm. Charlottenburg, Pan-Verlag R. Heise. 4°. 63 S. Geb. ℳ 4. — Schweitzer, Albert. Minnen från min barndoms- och ungdomstid. Bem. övers. fran tyskan av Greta Lagerfelt. Med förord av översättarinnan. 2:a uppl. Stockholm, Diakonistyrelsersförlag. 84 S. Kr. 1,75.

Silbermann, Gottfried. Flade, Ernst.* Der Orgelbauer Gottfried Silbermann. Ein Beitrag z. Geschichte des deutschen Orgelbaues im Zeitalter Bachs. Mit 12 Taf. (Veröffentlichgn. des fürstl. Institutes f. musikwiss. Forschg. zu Bückeburg. Reihe 5. Stilkrit. Studien, Bd. 3.) Leipzig, Kistner & Siegel. 4°. VIII, 162 S. ℳ 8.

Skrjabin, A. Toepfer, Mich. Alexander Skrjabin. [In polnischer Sprache.] Posen, 8°. 43 p.

Smetana, Friedrich. Nejedlý, Zdenek. Fr. Smetana. Ins Poln. übers. Warschau, F. Hoesick. — Tiersot, Julien. Smetana. (Les musiciens célèbres.) Paris, Laurens. 8°. fr. 9.

Smith. Freeman, Andrew. Father Smith: An account of a seventeenth — century organ maker. London, Office of musical opinion. 8°. 7 s. 6 d.

Söderman, August. Jeanson, Gunnar. August Söderman. En svensk tondiktares liv och verk. Stockholm, Bonnier. 8°. XIV, 351 S. Kr. 7,50.

Strauss, Johann. Halm, Hans. Wie der Schani Strauss im Himmel einzog. Sulzbach-Opf., J. E. v. Seidel. kl. 8°. 14 S., 1 farb. Abb. Kart. ℳ 1. — Strauss, Johann.* — Johann Strauss schreibt Briefe ... Mitgeteilt von Adele Strauss. Mit unveröffentl. Motiven

u. Entwürfen von Johann Strauss u. 10 Karikaturenzeichn. d. Meisters. Der Bucheinband nach e. unveröff. Widmungsblatt von Jos. Strauss. (Die Kommentare d. Briefe u. d. Übertr. sämtl. Motive f. Klavier von Fritz Lange, Wien.) 1. Tsd. Berlin, Verl. f. Kulturpolitik. 4⁰. 211, XX S. Notenbeil. u. Abb. ℳ 8,50.

Strauss, Richard. Cimbro, Attilio. Riccardo Strauss. I poemi sinfonici. Milano, Bottega vi poesia. 8⁰. — Hofmannsthal, Hugo von. Arianna a Nasso ... Unica traduz. ritmica ital. autorizzata di Ottone Schanzer. Rifacimento. Berlin ('25), Fürstner. 16⁰. 63 p. [Derselbe.] Nuova ed. Berlin, ebenda. 8⁰. 63 S. ℳ 1. — Hofmannsthal, Hugo von. Ariadne on Naxos ... Transl. into English by Alfred Kalisch. New version. Berlin, Fürstner. 4⁰. 51 S. Sh. 2. — Kallenberg, Siegfried. Richard Strauss. Leben u. Werk. (Reclams Universal-Bibl. Nr. 6698/6699. Musiker-Biographien. Bd. 39.) Leipzig, Reclam jun. kl. 8⁰. 112 S. ℳ 0,80. — Strauss, Rich. Intermezzo. Commedia borghese in 2 Atti con interludî sinfonici. Unica trad. ritmica italiana autorizzata di Ottone Schanzer. Berlin, Fürstner. kl. 8⁰. 93 S. Geb. ℳ 1,20.

Strawinsky, Igor. Ramuz, C. F. Die Geschichte vom Soldaten. Gelesen, gespielt u. getanzt. In 2 Tln. Freie Nachdichtg. v. Hans Reinhart. Mainz, Schotts Söhne. 8⁰. 31 S. ℳ 0,80. — Schloezer, Boris de. Igor Stravinski. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8⁰. — Igor Strawinsky und sein Balett „Pulcinella". Mit Beiträgen von Igor Glebow, F. Lopuchow und P. Rjasanow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 77 S. Rub. 0,50.

Sullivan, Arthur S. Godwin, A. H. Gilbert and Sullivan. A critical appreciation of the Savoy Operas. London, Dent. 6 s. — Wyndham, H. Saxe. Arthur Seymour Sullivan. 1842—1900. (Masters of music.) London, K. Paul. 8⁰. 7 s. 6 d.

Telemann, Georg Philipp. Fantaisies pour le clavessin. Mit e. Vorw. hrsg. von Max Seiffert. 2. Aufl. (Veröffentlichgn. d. Musik-Bibliothek Paul Hirsch. 4.) Berlin, M. Breslauer. 4⁰. IX, 74 S. Geb. ℳ 5.

Tunder, Franz. Stahl, Wilh.* Franz Tunder u. Dietrich Buxtehude. Ein biograph. Versuch. Mit 19 Abb. Leipzig, Kistner & Siegel. 4⁰. 79 S. ℳ 3.

Verdi, Giuseppe. Corte, Andrea della. Falstaff di G. Verdi. (I fascicoli musicali.) Milano, Bottega di poesia. kl. 8⁰. 131 p. L. 5. — Monaldi, Gino. Verdi aneddotico. Aquila, casa edit. tip. Vecchioni. 16⁰. 127 p. L. 7. — Werfel, Franz. Verdi. Trans. by Helen Jessiman. London, Jarrolds. 8⁰. 384 p. 16 s.

Wagner, Richard. Abbetmeyer, Theo. Das Gralsreich als Streiter wider den Untergang des Abendlandes. Der Lohengrin-Mythos im Anschluß an Rich. Wagners „Lohengrin" neu beleuchtet. Heilbronn, Kunter. 8⁰. 159 S. Geb. ℳ 8. — Burkhardt, Max. Führer durch R. Wagners Musikdramen. Allgemeinverst. Erläutergn. d. Dichtg. u. Musik von Wagners Musikdramen nebst e. Einl. über Wagners Leben u. Kunsttheorie. Mit 200 Musikbeisp. sowie 16 Szenendarst. in Photographiedr. Berlin, Globus Verlag. kl. 8⁰. 184 S. Geb. ℳ 2,50. — Ciampelli, G. M. I maestri cantori di R. Wagner; guida tematica a traverso il dramma e la musica. (I fascicoli musicali.) Milano ('25), Bottega di poesia. kl. 8⁰. 118 p. L. 5. — Daube, Otto. Die Meistersinger von Nürnberg. Einf. in die Dichtg. f. den Theaterbesucher. Bayreuth ('25), Giessel. 8⁰. 27 S. ℳ 0,30. — Dickinson, A. E. F. The musical design of „The Ring". (Musical pilgrim.) London, Oxford Univ. Pr. 8⁰. 82 p. 1 s. 6 d. — Funk, Georg. Erläuterungen zu Rich. Wagners Ring des Nibelungen. Teil 2. A. Siegfried. B. Götterdämmerung. C. Sprache und Versbau Rich. Wagners. Leipzig, H. Beyer. kl. 8⁰. 143 S. ℳ 1,60. — Golther, Wolfgang. Richard Wagner. Leben und Lebenswerk. Mit einem [Titel-]Bildnis. (Musiker-Biographien. Bd. 5. Universalbibliothek Nr. 1660/1662.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 248 S. ℳ 1,20. — Halsband, Hector. Parsifal. Inhoud, thematische ontleding, beschouwingen. Antwerpen, Janssens. 8⁰. 43 p. fr. 3,50. — Haslbeck, Hanns. Ein Wort zur Weltanschauung Rich. Wagners u. andere Beiträge zur R. Wagnerforschung. Leipzig, Xenien-Verlag. 8⁰. 81 S. Geb. ℳ 2,60. — Kapp, Julius, und Hans Jachmann.* Richard Wagner u. seine erste „Elisabeth" Johanna Jachmann-Wagner. Ein neuer Beitr. zur Wagnerforschg. Hrsg. Mit unveröff. Briefen von Rich. Wagner u. A. nebst 16 Bildbeil. u. 9 Faks. Berlin, Dom-Verl. gr. 8⁰. 237 S. ℳ 8. — Kufferath, Maurice. Parsifal, essai de critique littéraire, esthétique et musicale. 7ᵉ éd. Paris, Fischbacher. 8⁰. fr. 15. — New-

man, Ernest. Wagner, as man and artist. London, Lane. gr. 8⁰. 415 p., 12 s. 6 d. — Nietzsche, Friedrich. Gesammelte Werke. Musarionausg. Bd. 17. [Darin u. a.: Der Fall Wagner. Nietzsche contra Wagner.] München, Musarion Verlag. gr. 8⁰. VIII, 386 S. Pr. 15—90 M. — Rabich, Franz. „Wotan". Eine Vorbereitg. auf Rich. Wagners Ring des Nibelungen. Bayreuth, Giessel. 8⁰. 12 S. M 0,30. — Saitschick, Rob. Genie u. Charakter. Shakespeare — Lessing — Goethe — Schiller — Schopenhauer — Wagner. 3., verm. u. verb. Aufl. Mit 6 Bildn. Darmstadt, E. Hofmann & Co. 8⁰. VIII, 359 S. M 5. — Verweyen, Johs. M. Wagner u. Nietzsche. Stuttgart, Strecker & Schröder. 8⁰. XI, 195 S. M 3. — Wagner, Rich. Die Meistersinger von Nürnberg. Mit Beiträgen von R. Brender, W. Dranischnikow, I. Glebow und W. Rappaport. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 16 S. Rub. 0,20. — Wagner, Richard. Eine Auswahl aus s. Briefen u. Schriften. Von R. Scherwatzky. (Velhagen & Klasings deutsche Lesebogen. Nr. 21.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. 32 S. M 0,35. — Wagner, Rich. Von deutscher Gesangskunst. Aus den Gesammelten Schriften zsgst. von Ferd. Graf Sporck. (Aus: Bayreuther Blätter, Jg. 49, Stück 1.) Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8⁰. 48 S. M 1.— Wagner, Riccardo. Arte e politica tedesca. Traduz. e proemio di Gualtiero Petrucci. Foligno ('25), F. Campitelli. 16⁰. 167 p. con ritratto. — Wagner, Riccardo a Matilde Wesendonk: diario e lettere; prefazione, note e versione di Antonio Pescarzoli. 2 voll. Milano ('25), Bottega di poesia. 16⁰. XIV, 292; 305 p. con 2 tav. L. 30. — Wagner- u. Mozart-Festspiele. München 1926. Hrsg. von der Generaldirektion der bayer. Staatstheater. Schriftleitg.: Arthur Bauckner. München, G. Hirths' Verl. Nachf. 8⁰. 204 S. m. Abb. M 3.

Weber, Carl Maria von. Benedict, Sir Julius. Weber. Edit. by Francesco Berger. London, Sampson Low & Co. 8⁰. 176 p. 2 s. 6 d. — Chop, Max. Der Freischütz s. Abschnitt IV unter Erläuterungen. — Festbuch für die Weberfeier Eutin 1926. Hrsg. v. Professor Dr. Genz. Eutin, W. Struwe. 8⁰. 60 S. m. Abb. M 1,50. — Hefele, Friedr.* Die Vorfahren Carl M. v. Webers. Neue Studien zu s. 100. Todestag. Mit 15 Abb. (Heimatblätter „Vom Bodensee zum Main". Nr. 30.) Karlsruhe, C. F. Müller. gr. 8⁰. 58 S. 1 Taf. M 1,80. — Kleefeld, Wilh. Carl Maria von Weber. Mit 80 Abb. im Text, 4 Taf. u. 1 farb. Umschlagb. (Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 167.) Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8⁰. 88 S. Geb. M 3,50. — Pfitzner, Hans.* Was ist uns Weber? Zum 100. Todestag (am 5. Juni) Carl Maria von Webers. Augsburg, B. Filser. gr. 8⁰. 28 S. M 2. — Reiter, Ernst.* Carl Maria von Webers künstlerische Persönlichkeit. Aus s. Schriften. Leipzig, Kistner & Siegel. gr. 8⁰. VIII, 82 S. M 4. — Tetzel, Karl. Karl Maria von Weber. Eine (musikalisch-) biograph. Erzählg. Regensburg, Habbel. kl. 8⁰. 511 S. m. Abb. M 3,50. — Weber, Carl Maria von. Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Rudolf Kleinecke. (Universal-Bibl. Nr. 2981/82.) Leipzig, Reclam. kl. 8⁰. 206 S. M 0,80. — Weber, Carl Maria von*. Siebenundsiebzig bisher ungedruckte Briefe Carl Maria von Webers. Hrsg. von Leopold Hirschberg. (Schriften über Musik u. Musiker. Bd. 6.) Hildburghausen, Gladow & Sohn. 8⁰. 71 S. M 3,50.

Wockenfuss, Petrus Laurentius. Voss, Theod. Petrus Laurentius Wockenfuss, Kantor an St. Nicolai in Kiel von 1708 bis 1721. Der Mann u. s. Werk im Lichte d. Schleswig-Holstein. Kultusgeschichte. Kiel: W. G. Mühlau in Komm.) (Mitteilgn. d. Gesellsch. f. Kieler Stadtgesch. Nr. 33.) 8⁰. XII, 240 S., 21 S. Musikbeil. M 4.

VI.

Allgemeine Musiklehre

Akustik. Tonpsychologie. Rhythmik und Metrik. Elementar-, Harmonie-, Kompositions- und Formenlehre. Hören. Dirigieren. Notenschrift.

Abhandlungen des psychophysischen Laboratoriums der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaft. Heft 1. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8⁰. 64 S. Rub. 1,10.

Bäuerle, Herm. Chordirektion. (Bäuerle: Musikseminar 7.) Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. 36 S. M 1,20. — [Derselbe.] Musikalische Formenlehre. (Bäuerle: Musikseminar. 5.) Ebenda. 8⁰. 53 S. M 1,50.

Becquerel, Jean. L'art musical dans ses rapports avec la physique. (Extrait du Tome II du Cours de physique.) Paris, J. Hermann. 8⁰. 42 p. fr. 6.

Bekker, Paul. Materiale Grundlagen der Musik. Wien, Universal-Edition. gr. 8°. 21 S. ℳ 1.

Bernardi, G. G. Armonia, con prefazione di M. E. Bossi. 5ta ed. riv. e ampliata. Milano, Hoepli. kl. 8°. XXIV, 383 p. L. 20.

Blessinger, Karl.* Grundzüge der musikal. Formenlehre. Mit 100 Notenbeisp. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, Engelhorns Nachf. kl. 8°. 355 S. Geb. ℳ 8.

Blum, Carl Robert.* Das Musik-Chronometer u. seine Bedeutg. für Film-, Theater- u. allgem. Musikkultur. Leipzig, Leuckart. 8°. 62 S. m. Abb. im Text u. auf 1 Taf., 1 eingedr. Faks., 3 Faks.-Beil. ℳ 2,50.

Böttcher, Georg. Der Chorleiter als Orchesterdirigent. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 29 S. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Die Aufgaben des Männerchor-Dirigenten. Ein Beitr. zur Hebung d. Männerchorgesangs. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 30 S. m. Fig., eingedr. Notenbeisp. ℳ 1,50.

Broadhouse, John. Musical acoustics. New ed. 2 vols. London, W. Reeves. 8°. Je 3 s. 6 d.

Bull, P. G. Marvels of sound, light and electricity: an intro. to some physical phenomena for young students. London, Routledge. 8°. 219 p. ill. 6 s.

Bussler, Ludwig. Musikalische Elementarlehre mit 58 Aufgaben f. d. Unterricht an öffentl. Lehranstalten u. d. Selbstunterricht. 16. Aufl. Hannover, C. Meyer. gr. 8°. VIII, 96 S. Geb. ℳ 2,40.

Carroll, Walter. Notes on musical form. With questions and synonyms for students. London, Forsyth Bros. 8°. 23 p. 1 s. 6 d.

Casella, Alfredo. Polytonalität und Atonalität. Übersetzung von I. Ginsburg, unter Redaktion und mit Vorwort von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 32 S. Rub. 0,40.

Denkert, Ludwig, Rud. Tonner, Otto Will: Der Musikfreund. Ausg. A. (Lehrerheft.) Ein Berater u. Führer durch den Musikunterricht in d. Volks- u. Mittelschulen Niederdeutschlands. Bd. 1. Bordesholm, H. Nölke. 8°. 164 S. m. Abb. Geb. ℳ 3. — [Dasselbe.] Ausg. B. (Schülerheft.) Ein Führer in das Reich der Töne f. Niederdeutschlands Jugend. Bd. 1. Ebenda. 8°. 132 S. m. Abb. Geb. ℳ 2,50.

Dickey, Frances M. and **E. French.** Melody writing and ear training. Boston, Ditson. 8°. 115 p. $ 1,50.

Einführung in die Farblicht-Musik Alexander László's. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 6 S. m. Abb. ℳ 0,50. [Auch in französ. u. italien. Übersetzung. Ebenda. Je ℳ 0,50.]

Euler, Leonhard. Opera omnia. Sub auspiciis societatis scientiarum naturalium Helveticae edenda.... Series 3. Opera physica. Miscellanea. Epistolae, vol. 1. Commentationes physicae ad physicam generalem et ad theoriam soni pertinentes. Ed. Eduard Bernoulli, Rud. Bernoulli, Ferdinand Rudio, Andr. Speiser. Adiecta est Euleri effigies ad imaginem a Darbes pictam expressa. Leipzig, Teubner. 4°. XXVIII, 591 S. m. Fig. Kart. frs. 60.

Gibbs, W. J. R. A first school music course. Teachers book. Cambridge University Pr. 8°. 6 s.

Grabner, Hermann.* Lehrbuch der musikal. Analyse. Leipzig, C. F. Kahnt. gr. 8°. VII, 48 S. Geb. ℳ 2,50.

Grondal, Florence A. The music of the spheres; a nature lover's astronomy. New York, Macmillan. 8°. 347 p. il., $ 5.

Harburger, Walter.* Form u. Ausdrucksmittel in der Musik. Mit 23 Notenbeisp. (Musikal. Volksbücher.) Stuttgart, J. Engelhorns Nachf. kl. 8°. 224 S. Geb. ℳ 5.

Hasse, Karl. Musikstil u. Musikkultur s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Heytze, Henri. Uniform system. Deel 2. Amsterdam, Alsbach & Co.

Hönigswald, Richard. Vom Problem des Rhythmus. Eine analyt. Betrachtg. üb. den Begriff d. Psychologie. Leipzig, Teubner. gr. 8°. VIII, 89 S. ℳ 4,80.

Howard, Walther. Auf dem Wege zum Rhythmus. (Auf dem Wege zur Musik. Bd. 1.) Berlin, Simrock. kl. 8°. 47 S. Geb. ℳ 1,50.

Irissow, A. Schall und Musik. Unter Redaktion von A. Batschinsky. 2. Auflage. [Russ. Text.] Moskau und Leningrad, Staatsverlag. gr. 8°. 139 S., mit Abb. Rub. 0,80.

Jadassohn, S. Les formes musicales dans les chefs-d'œuvre de l'art. Cours analysé et systématiquement rangé en vue des études pratiques de l'élève et de l'autodidacte. 2me ed. Trad ... par William Montillet. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. VI, 150 S. ℳ 4,80.

Jost, Ph., u. **Otto Nischwitz.** Naturlehre: Mechanik. Schall. Wärme. Wetterkunde ... Mit 160 Abb. (Arbeits- u. Wiederholungsbuch. H. 4.) Gießen, E, Roth. 8°. IV, 107 S. ℳ 1,25.

Kaschkin, N., Prof. Lehrbuch der Elementartheorie der Musik. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8°. 77 S. Rub. 0,50.

Keller, Hermann. Die musikal. Artikulation s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Kickton, Erika. Was wissen wir über Musik. Eine Einf. in die Musikwissenschaft. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 32 S. ℳ 1.

Klein, Walther, Dr. System der außertonalen Harmonien. Übersetzung [und Vorwort] von Victor Belaiev. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8°. 62 + 2 S. Rub. 0,75.

Knorr, Iwan. Aufgaben für den Unterricht in der Harmonielehre. Für d. Schüler des Dr. Hochschen Konservatoriums zsgst. 6. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. 78 S. mit Notenbeisp. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Die Fugen des „Wohltemperierten Klaviers" von Joh. Seb. Bach in bildlicher Darstellg. (Lehrbuch der Fugenkomposition. Anh. u. Erg.) 2. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8°. X, 48 S. ℳ 2,50.

Kotow, P. System der Transposition und Veränderungsgesetz der akzidentalen Versetzungszeichen. [Russ. Text.] Moskau und Leningrad, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8°. 37 S. (= Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft).

Krehl, Stephan. Beispiele u. Aufgaben zum Kontrapunkt. 4. Aufl. Berlin, W. de Gruyter & Co. 4°. IV, 64 S. ℳ 3.

Kuen, Paul. Der Musiker auf dem Lande. Ein Nachschlagewerk u. Aufklärungsbüchlein für Dirigenten, Chorregenten und Musiker auf dem Lande. Kempten, Klein in Komm. 8°. 53 S. mit eingedr. Notenbeisp. ℳ 1,50.

Landé, Franz. Vom Volkslied bis zur Atonalmusik. Grundriß e. Theorie d. lebendigen Musik. [Nebst] 46 Notenbeisp. Leipzig, C. Merseburger. 8°. 69; 12 S. Geb. u. geh. ℳ 3.

Le Corvec. Le son; les ondes sonores et la musique. Paris, Fayard et Cie.

Lobe, J. C. Handbuch der Musik. 31. Aufl., unveränd. Abdruck d. von Rich. Hofmann durchges. 30. Aufl. (J. J. Webers illustr. Handbücher.) Leipzig, J. J. Weber. kl. 8°. VIII, 184 S. Geb. ℳ 2. — [Derselbe.] Katechismus der Musik. Durchges. u. neu bearb. von Hugo Leichtentritt. 3. Aufl. Leipzig, Breitkopf & H. 8°. VIII, 143 S. ℳ 2.

Mahler, Tony. Leipziger Notenschrift-System für Blinde. Leipzig, Salomonstr. 19, Selbstverlag. 4°. 16 S. ℳ 2.

Martens, Heinrich, und **Richard Münnich.** Wiederholungsbüchlein für den Musikunterr. an d. höheren Schulen. Im Einklang mit d. preuß. Richtlinien von 1925. 2. verb. Aufl. Lahr in Baden, M. Schauenburg. 8°. 24 S. ℳ 0,60.

Manhire, Wilson, ed. 102 test questions on the general rudiments of music. London, W. Reeves. kl. 8°. 10 p. 4 d.

Matthay, Tobias. On memorizing and playing from memory. London, Oxford Univ. Pr. 8°. 2 s.

Meyer, Wilh. Grundzüge der allgem. Musiklehre u. der Musikgeschichte. Für den Musikunterr. in mittl. u. höh. Schulen u. jeden Musiktreibenden bearb. 2., verb. u. verm. Aufl. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 8°. VI, 148 S. m. Abb.; 1 Taf. ℳ 2,20.

Mitteilungen aus der „Erziehungswissenschaftl. Anstalt der Thüring. Landesuniversität" zu Jena. 4. Rhythmik u. rhythm. Gymnastik. Weimar, Böhlaus Nachf. 4°. 23 S. ℳ 1.

Morris, R. O. Foundations of practical harmony and counterpoint. London, New York, Macmillan. 8°. 144 p. $ 3.

Mosch, Erich. Lehrbuch der Physik. Oberstufe. H. 3. I. Von den Schwingungen u. Wellen. II. Vom Schall. III. Vom Licht. Leipzig, Freytag. gr. 8°. VII, 160 S. m. 179 Abb. Geb. ℳ 3,40.

Pour devenir **musicien.** Comment apprendre chez soi: le piano, le violon, le solfège, l'harmonie, la transposition, le contrepoint, la fugue, la composition, l'instrumentation, l'orchestration, le chant grégorien (plain-chant). Paris, Impr.-édition de l'Ecole universelle. 8°. 36 p.

Newton, Ernest. How to compose a song. London, K. Paul. 8°. 126 p. 4 s. 6 d.

Nohavec, Hazel B. Normal music methods. Lincoln, Neb., Univ. Pub. Co. 8°. 160 p. il. $ 1,20.

North, Roger. The musicall(!) gramarian; ed. by Hilda Andrews. London, New York, Oxford Univ. Pr. 8°. 56 p. S 1,25.

Ochs, Siegfried. Über die Art, Musik zu hören. Ein Vortr. Berlin, Werk-Verlag. 8°. 54 S. ℳ 1,60.

Patterson, Annie W. The profession of music and how to prepare for it. London, Gardner, Darton. 8°. 249 p. 5 s.

Perrett, Wilfrid. Some questions of musical theory. Edit. limited to 250 copies. London, Heffers. 8°. 38 p. 7 s. 6 d.

Peters, Illo. Die Grundlagen der Musik. Einf. in ihre mathemat.-physikal. u. physiolog.-

psycholog. Bedingungen. Mit 32 Fig. Leipzig ('27), Teubner. 8⁰. VIII, 156 S. Geb. ℳ 7,60.

Piggott, H. E. An introduction to music. London, Dent. 8⁰. 164 p. 6 s.

Rayleigh, John W. Strutt, Baron. The theory of sound. (In 2 vols.) Vol. 1, 2nd ed., rev. and enl. London, Macmillan. 8⁰. 494 p., 15 s.

Reger, Max. Beiträge zur Modulationslehre. Übersetzung [und Vorwort] von P. Rjasonow. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8⁰. 31 + 8 S. Rub. 0,60.

Reymond, Henry. Science tonale exacte. Le rôle souverain de la tonalité dans l'harmonie. Principe tonal unique, conduisant tout, expliquant tout Chiffrage tonal de la mélodie seule. Paris, Les Presses universitaires de France. 8⁰. VIII, 224 p., Schweizerfr. 8

Rhythmik. Theorie u. Praxis d. körperlich-musikal. Erziehg. Mit 62 Bildern hrsg. v. Elfriede Feudel. München, Delphin-Verl. 4⁰. 150 S. ℳ 8,50.

Riemann, Hugo. Manuel de l'harmonie. 2. éd. Trad. sur la 3. éd. allemande. Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XIV, 248 S. ℳ 6.

Riemann, Ludwig. Das Erkennen der Ton- und Akkordzusammenhänge in Tonstücken klass. u. moderner Literatur von den Anfangsgründen bis zur vollst. Beherrschg. d. Akkordlogik, mit zahlr. Aufg. u. Notenbeisp. Eine gänzl. neue Harmonielehre. In 2 Heften. H. 1. Mit 80 Aufg. u. 130 Notenbeisp. Münster i. W., E. Bisping. 4⁰. 82 S. ℳ 4.

Rodet, Julien. Technique de la musique. Lyon, Société anonyme de l'imprimerie A. Rey. 8⁰. VIII, 424 p., 153 figs. fr. 30.

Roth, Herman.* Elemente der Stimmführung (Der strenge Satz). Heft 1. Ein- u. Zweistimmigkeit. Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. 132 S. m. über 100 Literaturzitaten u. zahlr. Schulbeisp. ℳ 4,80.

Schlittler, Erich. Klinische Methoden der Untersuchg. des Gehörorgans. Mit 17 Abb. u. 1 farb. Taf. (Methoden zum Studium d. Funktionen d. einzelnen Organe d. tierischen Organismus. Tl. 7. Lieferg. 196.) Berlin, Wien, Urban & Schwarzenberg. 4⁰. S. 653—770. ℳ 6.

Schottky, Walter. Das Gesetz des Tiefempfangs in der Akustik u. Elektrodynamik. (Aus: Sitzungsberichte d. Preuß. Akad. d. Wiss. Physikal.-math. Kl. 1926, 14.) Berlin, Verl. d. Akad. d. Wiss., W. de Gruyter & Co. in Komm. 4⁰. S. 116—131 m. 1 Fig. ℳ 1.

Schurzmann, K.* Von Tonart zu Tonart. Eine allgemeinverst. Modulationslehre. Berlin, Ries & Erler. 8⁰. 46 S. ℳ 2. — [Dasselbe.] 2. Aufl. Ebenda. 8⁰. 46 S. ℳ 2.

Schütz, Heinrich.* Kompositionslehre in der Fassung seines Schülers Chr. Bernhard s. Abschnitt V unter Schütz.

Smink, D. Beginselen der muziekleer. Leerboek voor kweek- en normaalscholen. 2e verm. druk. Tiel, D. Mijs. gr. 8⁰. IV, 120 p., m. afb. F. 1,90.

Stéphan, Jean. La notation isotonique. (Texte en anglais, français et allemand.) Exeter ('25), S. Lee. 4⁰. 24 p. 5 s.

Stephani, Hermann.* Grundfragen des Musikhörens. Leipzig, Breitkopf & H. 8⁰. 55 S. ℳ 2.

Stumpf, Carl.* Die Sprachlaute. Experimentellphonet. Untersuchgn. nebst e. Anh. üb. Instrumentalklänge. Mit 8 Textfig. u. 8 Notenbildern. Berlin, Springer. gr. 8⁰. XII, 419 S. ℳ 28,50.

Tacchinardi, Alberto. Ritmica musicale. Seconda ed. completamente rifatta. Milano, Hoepli. kl. 8⁰. XI, 249 p. L. 16.

Thiessen, Hermann. Zur Frage einer möglichst guten Stufenbenennung im Gesang-(Musik-) Unterricht. (Hamburg, C. Boysen.) 8⁰. 7 S. ℳ 0,25.

Toye, Francis. The well-tempered musician: a musical point of view; intro. by Hugh Walpole. New York, Knopf. 8⁰. 224 p. $ 2,50.

Twinning, Walter L. Examination test questions. No. 1, Musical notation and time. No. 2, Formation of scales. London, W. Reeves. 8⁰. 16 p. 7 d.; 11 p. 6 d.

Wehle, Gerh. F.* Die Kunst der Improvisation. Die techn. Grundlagen zum stilgerechten, künstler. Improvisieren nach d. Grundprinzipien d. Klaviersatzes unter bes. Berücksicht. des Volksliedes ausführl. erl. Tl. 1. 2. Münster i. W., E. Bisping, 1925—1926. gr. 8⁰. XXXI, 271 S. ℳ 6; X, 202 S. ℳ 6.

Weidle, Karl. Bauformen in der Musik s. Abschnitt IV unter Veröffentlichungen.

Wiehmayer, Theod. Über die Grundfragen der musikal. Rhythmik u. Metrik. Vortrag. (Aus: Bericht über den musikwiss. Kongreß zu Leipzig 1925.) Magdeburg, Heinrichshofen. gr. 8⁰. 17 S. ℳ 0,50.

VII.

Besondere Musiklehre: Gesang

Liturgik. Kirchen-, Kunst- und Schulgesang. Sprechen. (Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft. Sammlung von Vorträgen, an der Ersten Russischen Vokalkonferenz von den Mitgliedern der Vokal-Methodologischen Sektion des Instituts gehalten. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8⁰. 99 S.

Adams, H. T. The „Central point" in beautiful voice production. London, W. Reeves. 8⁰. 1 s.

Adamo, Carlo. Lo snaturamento dell' emissione della voce causa unica della decadenza dell' arte di bel canto in Italia. Napoli, tip. Giuseppe Prete. gr. 8⁰. 16 p.

Armin, Gregor. Die Stimmkrise. Ein Läuterungs- u. Heilmittel in der Bildg. der menschl. Stimme. 2. revid. Aufl. mit e. Vorw. Leipzig, Kistner & Siegel. 8⁰. XI S., S. 5—55. ℳ 1,50.

Balthasar, Karl. Kirchenmusik u. neuere evangel. Liturgik. (Aus: Bericht üb. d. musikwiss. Kongreß zu Leipzig. 4.—8. Juli 1925.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. S. 353—358. ℳ 0,50.

Bauer, Ulrich. Die Eigenmessen der Diözese Augsburg, latein. u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von A. Schott hrsg. 5. Aufl. Augsburg, Literar. Institut Dr. M. Huttler, M. Seitz. 16⁰. 45 S. ℳ 0,90.

Beck, Erich. Die russische Kirche. Ihre Geschichte, Lehre u. Liturgie mit bes. Berücks. ihrer Unterscheidungslehren u. ihres Verhältnisses zur röm. Kirche. 2. Aufl. Bühl in Baden, Unitas. gr. 8⁰. 112 S. ℳ 2,50.

Biehle, Johannes. Die Zeilenschlüsse in den Melodien des evangel. Gesangbuches der Provinz Brandenburg. Berlin, Trowitzsch & Sohn. gr. 8⁰. 16 S. ℳ 0,60.

Bihlmeyer, Pius. Die Eigenmessen der Diözese Brixen lateinisch u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16⁰. III, 27 S. ℳ 0,60. [Dasselbe.] Linz. — Luxemburg. — Münster. — St. Pölten. — Speyer. — Erzdiözese Bamberg. Ebenda. 16⁰. Je III, 28 S. ℳ 0,75; III, 19 S. ℳ 0,60; III, 38 S. ℳ 0,85; III, 23 S. ℳ 0,70; III, 23 S. ℳ 0,60; III, 42 S. ℳ 0,95. [Dasselbe.] Trier. Ebenda. III, 64 S. ℳ 1,05. [Dasselbe.] Mainz. Ebenda. III, 74 S. ℳ 1,30. [Dasselbe.] Diözese Limburg. Ebenda. III, 38 S. ℳ 1.

Birnbaum, Walter. Die kathol. liturgische Bewegung. Darstellg. u. Kritik. Gütersloh, Bertelsmann. 8⁰. 192 S. ℳ 4,50.

Brach, Carl. Einige Aufklärungen zum praktischen Unterr. in der edlen Sangeskunst. Frankfurt a. M., Fr. Baselt. 8⁰. 8 S. ℳ 1.

Brömme, Otto. Der veranschaulichte Sprech- u. Gesangs-Ton. Ein Versuch bildl. Darst., auf naturgemäßem Wege mit Sicherheit d. Idealton nahe zu kommen. Sammlg. 2. Sprachstörungen. Für Stotterer. Leipzig, C. Merseburger. 4⁰. 8 S., 10 farb. Taf. In Mappe ℳ 5,50.

Callewaert, C. Liturgicae institutiones. Tractatus primus. De S. Liturgia universim. Ed. altera auctior. Brugis ('25), C. Beyaert. gr. 8⁰. 168 p. fr. 13,50.

Castel, Paul. La liturgie de la messe. Conférence avec projections. Paris, impr. Paul Feron-Vrau. 8⁰. 31 p.

Dejscha-Ssionitzkaja, M. Singen und Empfindungen. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. gr. 8⁰. 29 + 2 + 8 S., mit Abb.

Eisenhofer, Ludwig. Grundriß der kathol. Liturgik. 2. u. 3. verb. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8⁰. XII, 327 S. ℳ 3,60.

Emil-Behnke, Kate. Singers' difficulties: how to overcome them. With 8 plates. London, Cassell. [New York, Stokes.] gr. 8⁰. 199 p. 6 s.

Engel, Ed. Stimmbildungslehre. Übungsstoff f. den Unterr. im Sprechen. Hrsg. vom Deutschen Verein f. Stimmbildg. 5. Aufl. Dresden, Pahl in Komm. gr. 8⁰. 32 S. ℳ 0,80. [Wird nur an d. dipl. Lehrer d. deutsch. Vereins f. Stimmbildung abgegeben.]

Feilke, Carl. Kleine Gesangs- u. Sprechtechnik. Ein Katechismus. Heidelberg ('25), Hochstein. 8⁰. 36 S. mit Fig. ℳ 0,80.

Fleming, G. T. A treatise on the training of boys' voices. 2 nd ed. London, W. Reeves. 8⁰. 1 s. 6 d.

Fleury, A. Missel-Rituel des défunts contenant les quatre messes pour les défunts, l'Office des morts complet. 3ᵉ éd. Tours ('25), Mame et fils. kl. 8⁰. 224 p., grav.

Franz, Arnulf. Die Eigenmessen des Franziskanerordens, latein. u. deutsch. Im Anschluß a. d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott. Freiburg, Herder. 16⁰. VIII, 234 S. ℳ 3.

Frick, Heinr., u. **Adolf Allwohn.** Evangelische Liturgie. 2 Vortr. üb. Wesen u. Form des evangel. Gottesdienstes. (Das Heilige und die Form. 1.) Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. gr. 8°. 39 S. ℳ 1,50.

Garsó, Siga. Schule der speziellen Stimmbildg. auf der Basis des losen Tones. Mit prakt. Übgn. 12. u. 13. Tsd. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. 8°. 81 S. ℳ 3,50.

Gebler, Peter. Einführg. in das Verständnis d. hl. Messe. Paderborn, Schöningh. 16°. 15 S. ℳ 0,15. — [Derselbe.] Das Kirchenjahr. Seine geschichtl. Entwicklg. u. liturg. Bedeutung. Paderborn, Schöningh. 16°. 47 S. ℳ 0,50.

Gieburowski, Venc. Cantionale ecclesiastic. ad normam Ed. Vaticanae ratione habita Ritualis pro Polonia approbati. Posnaniae, Sumpt. societatis Drukarnia i Ksiegarnia sw. Wojciecha. 8°. VI, 499 p.

Grebe, Otto. Die funktionellen Sprachstörungen (Stottern, Poltern, Stammeln usw.) u. ihre Bedeutg. in der Hypnose. Halle ('27), Marhold. gr. 8°. III, 117 S. ℳ 4.

Guéranger, Prosper. Das Kirchenjahr. Übers. Mit e. Begleitw. von Friedr. Schneider u. e. Vorrede von J. B. Heinrich. Bd. 12. Die Zeit nach Pfingsten. Fortges. von Fr. L. Fromage. Abt. 3. Mainz, Kirchheim & Co. kl. 8°. XI, 544 S. ℳ 10.

Halford, Joan. The voice: a psychic experience and its results. London, Ridder. 8°. 96 p. 1 s. 6 d.

Heiler, Friedr. Katholischer und evangel. Gottesdienst. 2. völlig neu bearb. Aufl. München ('25), Reinhardt. 8°. 69 S. ℳ 1,60.

Hellinghaus, O. Die kirchl. Hymnen u. Sequenzen. Deutsche Nachdichtgn. mit den latein. Texten. Mit Einl. u. Anm. hrsg. 2., verb. u. stark verm. Aufl. M.-Gladbach, Volksvereins-Verl. 16°. 545 S. Geb. ℳ 5.

Hoche, Curt. Die Quintessenz des Kunstgesangunterrichts. Ein Brevier f. Gesangbeflissene. Mit Notenbeisp. u. anatom. Abb. 2. Aufl. Stuttgart, Cotta Nachf. 8°. IV, 117 S. ℳ 3,50.

Holmberg, Olof och **Lundberg.** Sånger för skolan och hemmet. Göteborg, Gumpert. 131 S. Kr. 1,75.

Hudal-Rom, **Alois.** Missa papalis. Einführg. in die Liturgie d. feierl. Papstmesse. Rom ('25), Casa ed. di San Gaetano. kl. 8°. 59 S., VIII S. Abb. ℳ 1.

Hulbert, H. H. Voice training in speech and song. 2nd ed. London ('25), Univ. Tutorial Pr. gr. 8°. 113 p. 2 s. 3 d.

Jacubeit, Albert. Der Schlüssel zum Naturgesetz des Singens. 2. Aufl. Berlin-Friedenau [Rheinstr. 5], Selbstverlag. gr. 8°. 46 S., m. 1 Titelbildn. ℳ 3.

Jaques Dalcroze, Emile. Préparations pour une méthode de solfège rythmique vocal basée sur l'expérience des sensations de durée et de dynamisme et sur une éducation des centres nerveux. 1[er] fasc. Lausanne ('25), Jobin. 8°. IV, 94 p.

Jeannin, J. Dom. Etudes sur le rythme Grégorien. Lyon, Etienne Gloppe. gr. 8°. 234 p. fr. 20. — [Derselbe.] Sur l'importance de la tierce dans l'accompagnement grégorien. Paris, Hérelle et Cie. gr. 8°. 16 p.

Jüngt, Thomas. Die Liturgie des Kirchenjahres für Schule und Haus. 2. verb. Aufl. Einsiedeln, Benziger & Co. kl. 8°. 105 S. Geb. ℳ 2,60.

Koch, Herm. E. Liturgie u. Kirchenmusik. Nach e. Referat. Gütersloh, Bertelsmann. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,80.

Kühnl, Adolf. Lehrbuch der kathol. Liturgik zum Unterrichtsgebrauch an Mittelschulen. 9., m. 50 Abb. vers. Aufl. Reichenberg, Nordböhmischer Verl. gr. 8°. VI, 108 S. Kč. 12.

Labarraque, L. Notions élémentaires pratiques de phonétique. Technique vocale et hygiène de la voix. Paris, Vigot frères. 8°. 144 p. fr. 25.

Lewidow, I., Dr. Die Richtung der Stimme beim Singen. Mit Vorwort von Prof. I. Lewin. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 55 S. Rub. 0,50.

Liebing, Arno. Lerne gesundheitsgemäß — klangschön u. laut — richtig — sprechen! Zur Aufklärg. f. Stimmleidende. 3. Aufl. Dresden, Pahl in Komm. gr. 8°. 60 S., 2 Taf. ℳ 1,50.

Leipoldt, Friedr.* Stimme u. Sexualität. Das Problem d. inneren Zusammenhänge von Stimme u. Sexualität in gemeinverständl. Form dargest. Leipzig, Dörffling & Franke. 8°. 74 S. ℳ 2,50.

Leone, Giovanni. Grammatica di canto gregoriano. Badia di Cava (Roma, tip. del Senato di G. Bardi) ('25). 16°. XI, 91 p. L. 6.

Luther. Deutsche Messe 1526. Ausg. mit Noten, bearb. von G. Kawerau u. H. Kawerau. Leipzig, Heinsius Nachf. 8°. 44 S. ℳ 0,60.

Maerz, Gustav. Gesangsmethoden? Eine krit. Studie. Frankfurt a. M., Fr. Baselt. gr. 8°. 39 S. ℳ 1,80.

Magrini, Gustavo. Il canto, arte e tecnica. Terza ed. rived. e corr. Milano, Hoepli. 16°. 179 p. L. 9,50.

Mannin, Ethel. Sounding brass. London, Jarrolds 8°. 329 p. 7 s. 6 d.

Marafioti, Pasqual Mario. The new vocal art. New York ('25), Liveright. 8°. 271 p. $ 2,50.

Marmontel, A. La deuxième année de musique. Solfège et chants. Paris, Colin. 8°. 336 p. avec portraits.

Merk, K. Jos. Die meßliturgische Totenehrung in der römischen Kirche. Zugl. ein Beitrag zum mittelalt. Opferwesen. Tl. 1. Stuttgart, O. Schloz. gr. 8°. XV, 165 S. ℳ 9,60.

Das vollständige römische **Meßbuch.** Lateinisch u. deutsch mit Einführgn. im Anschluß an d. neubearb. Meßbuch von Anselm Schott, hrsg. von Pius Bihlmeyer. Freiburg, Herder. kl. 8°. XII, 64, 1144, 263 S., 2 farb. Taf. Je nach Einband von ℳ 14—26.

Missale Romanum ex decreto ss. concilii tridentini restitutum ... Editio decima juxta typicam. Turonibus, typis A. Mame et filiorum. 32°. CII, 780; 152; 96 p.

Missel romain contenant les offices de tous les dimanches et des principales fêtes de l'année. Tours, Mame et fils. kl. 8°. 320 p., gravs.

Müller, Herm. Gänge durchs Kirchenlied an d. Hand d. Paderborner Gesang- u. Gebetbuches Sursum corda! Paderborn, Bonifacius-Druckerei. gr. 8°. 85 S. ℳ 2.

Nadoleczny, Max. Kurzes Lehrbuch der Sprach- u. Stimmheilkunde mit bes. Berücks. des Kindesalters. Mit 2 Taf. u. 61 Textfig. Leipzig, F. C. W. Vogel. 4°. VIII, 234 S. ℳ 17,50,

Nelle, Wilh. Die Festmelodien des Kirchenjahres. charakterisiert. 3., verb. u. verm. Aufl. Gütersloh, Bertelsmann. 8°. XI, 176 S. ℳ 3.

Neugart, Alfons. Handbuch der Liturgie f. Kanzel, Schule u. Haus. 1. Die heiligen Zeiten. Einsiedeln, Benziger & Co. kl. 8°. 171 S. m. Titelb. u. 9 Einschaltbildern. Geb. ℳ 5.

Newton, John. Don'ts for choirmen. Foreword by W. Prendergast. London ('25), Hoffer. 8°. 34 p. 6 d.

Nodermann, Preben, & Wulff, Fredrik, Öhrstedts psalmbok. En undersökning. Lund, Sydsv. Bok- & Musikförl. 8 S. 60 öre.

L'Office liturgique de chaque jour. Missel latin-français, avec intro., notes et commentaires par le R^me^ Dom Cabrol. Tours, Mame. fr. 27.

Ott, Emil. Liturgische Feiern. Sechzehn erprobte Entwürfe. Gotha, L. Klotz. 8°. IV, 156 S. ℳ 4.

Pfliegler, Michael. Die Eigenmessen der Erzdiözese Wien, lat. u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch der hl. Kirche von Anselm Schott hrsg. 2. Aufl. Freiburg, Herder. 16°. III, 28 S. ℳ 0,75.

Rituale Romanum Pauli V, pontificis max. jussu edit. aliorumque pontificum cura recognitum atque auctoritate SSmi B. N. Pii Papae XI ad normam Codicis juris canonici accomodatum. Ed. prima post typicam. Turonibus ('25), Typis Mamae et filiorum. 16°. VII, 711 p.

Sanner, Hugo. Drömspelet. Sånger och visor ur Lindblads läsebok och andra samlingar. Uppsala, Lindblad. 4°. 31 S. Kr. 2.

Sassedatelew, F., Prof. Wissenschaftliche Grundlagen der Stimmbildung. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8°. 75 S. (= Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft).

Schäfer, Rudolf. Aus der Welt des Gesangbuches. 8 Zeichnungen. Mit Einf. von Gottfried Nagel. Breslau, Luth. Bücherverein. gr. 8°. 16 S., 8 Taf. ℳ 1,50.

Scheuermann, S(elig). Die gottesdienstl. Gesänge d. Israeliten f. d. ganze Jahr zsgt. 2. [unveränd.] Aufl. Frankfurt a. M., J. Kauffmann. 4°. IV, 91 S. ℳ 10.

Schott, Anselm. Das Meßbuch der hl. Kirche, latein. u. deutsch mit liturg. Erklärgn. Vollständ. Neubearb. durch Mönche d. Erzabtei Beuron ..., hrsg. von Pius Bihlmeyer. 29. u. 30. Aufl. Freiburg, Herder. kl. 8°. 60, 868, 212 S. m. e. Titelbl. u. 4 Vollbildern. Geb. ℳ 6.

Söderman, Sven, Operaboken utgiven till tjänst för operaälskare och radiolyssnare. H. 1. Stockholm, Baarsen. 63 s. Kr. 1,50.

Soeser, Ferdinand. Die Kunst des Sprechens u. Redens. Über Sprech- u. Redeübgn. in d. Volks- u. Bürgerschule. Wien, Deutscher Verlag f. Jugend u. Volk. 8°. II, 124 S. ℳ 2,50.

Surén, Hans. Atemgymnastik in Bildern und Merkworten. Mit 14 Lehrbildern. 26.—30. Aufl. Stuttgart, Dieck & Co. kl. 8°. 41 S., 14 Taf. in Leporelloform. Je ℳ 1,50.

Thibaut, J. B. Ordre des offices de la Semaine Sainte à Jérusalem du IVe au Xe siècle. (Etudes de liturgie et de topographie palestiniennes.) Paris, impr. Paul Feron-Vrau, 5, rue Bayard. 8°. 128 p. avec plans.

Torell, Hjalmar. Sångkurs för skolan. Stockholm, Norstedt & Söner. 120 S. Kart. Kr. 2,50.

Vogt, Fritz. Schöpferischer Gesangunterricht im Sinne der „Denkschrift üb. die gesamte Musikpflege in Schule u. Volk" vom 25. April 1923. 2. u. 3., verm. Aufl. (Taterziehung u. Arbeits-

unterr. H. 5.) Osterwieck, Zickfeldt. 8⁰. VIII, 111 S. m. Fig. ℳ 2,20.

Wagenmann, J. H. Lilli Lehmanns Geheimnis d. Stimmbänder. 2., vollst. umgearb. Aufl. Leipzig, A. Felix. gr. 8⁰. 131 S. ℳ 2,40.

Wagner, Rich. Von deutscher Gesangskunst s. Abschnitt V unter Wagner.

Walter, Hilarius. Die Eigenmessen der Diözese St. Gallen, latein. u. deutsch. Im Anschluß an d. Meßbuch d. hl. Kirche von Anselm Schott hrsg. Freiburg, Herder. 16⁰. III, 40 S. ℳ 1,05.

Zehme, Albertine. Vom Bariton zum Tenor. Eine Anleitg. zur Ausbildg. (Aus: Zehme: Grundlagen künstler. Sprechens u. Singens. Neuaufl.) Leipzig, C. Merseburger. 4⁰. 8 S. ℳ 1.

VIII.

Besondere Musiklehre: Instrumente

Auch Instrumentenbau und Instrumentationslehre.

(Praktische Schul- und Übungswerke ausgeschlossen.)

Abhandlungen des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft. Sammlung von Aufsätzen der Kommission für Musikinstrumentenkunde. Heft I. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8⁰. 98 S., mit Abb. + 21 Taf. Rub. 2,25.

Anjou, N. E. Nyaste harmoniumskolan eller fullständig teoretisk-praktisk lärobok i orgelharmoniumspelning ... 17:e uppl. Stockholm, Fritze. 176 S. Kr. 3,75.

Auer, Leopold. Violin playing as I teach it. Popular ed. London, Duckworth. 8⁰. 190 p. 3 s. 6 d.

Barinowa, M. Grundriß der Klaviermethodik. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". gr. 8⁰. 204 S. Rub. 2. [Dasselbe.] 2. Teil. [Russ. Text.] Ebenda. gr. 8⁰. 148 S. Rub. 1,50.

Bäuerle, Hermann. Orgelspiel mit Orgelkunde. (Bäuerle: Musikseminar. 9.) Stuttgart, Grüninger Nachf. 8⁰. 51 S. ℳ 1,50.

Bernhard, M. Kunst des [Klavier-] Stimmens. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. 8⁰. 29 S., mit Abb. Rub. 0,40.

Birknes, T. Orkesterinstrumenterne og det moderne orkester. Oslo, Aschehoug & Co. 90 p.

Broadhouse, John. The Organ viewed from within. London, W. Reeves. 8⁰. 3 s.

Carse, Adam. The school orchestra. London, Williams. 8⁰. 4 s.

Clark, F. St. Orchestral music. London, Stockwell. 8⁰. 48 p. 2 s. 6 d.

Dupré, Marcel. Traité d'improvisation à l'orgue. Paris, Leduc. gr. 8⁰. VIII, 139 p.

Duvernois, Henri. Gisèle. La guitare et le Jazzband. Paris ('25), A. Fayard et Cie. 8⁰. 126 p., 27 bois originaux, fr. 2,50.

Evans, Edwin, sen. Method of instrumentation: how to write for the orchestra and arrange an orchestral or band score. Vol. 1. How to write for strings. London, W. Reeves. gr. 8⁰. 102 p. 7 s. 6 d.

Fagus. Clavecin. Paris, impr. Ducros et Colas; à la Cité des Livres, 27, rue Saint-Sulpice. 16⁰. 83 p.

Fleury, P. de. Dictionnaire biographique des facteurs d'orgues s. Abschnitt I.

Fuhr, Karl. Die akustischen Rätsel der Geige. Die endgült. Lösg. d. Geigenproblems. Für Physiker, Geigenbauer u. Musiker dargest. Leipzig, C. Merseburger. gr. 8⁰. IV, 187 S. ℳ 5.

Gaydon, H. A. The art and science of the gramophone. London, Dunlop. 8⁰. 172 p. 3 s.

Grünberg, Max. Methodik des Violinspiels. Systematische Darstellg. der Erfordernisse f. e. rationellen Lehrgang. Unter Mitw. von Kurt Singer verf. 2., veränderte Aufl. (Handbücher der Musiklehre. 5.) Leipzig, Breitkopf & H. gr. 8⁰. XI, 112 S. ℳ 2,50.

Hellmann, Otto. Erinnerungsblätter von der Orgelweihe in der St.-Georgen-Kirche zu Halle a. d. S. am Erntedankfest 1925. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. gr. 8⁰. 35 S. m. Abb. ℳ 1,50.

Herbin, abbé. L'orgue. Son rôle dans nos églises. Conférence. Mamers (Sarthe), G. Enault. 16⁰. 43 p. et gravure. fr. 3.

Huberson, M. G. Nouveau manuel complet de l'accordeur et du réparateur de pianos, traitant de la facture des pianos anciens et modernes et de la réparation de leur mécanisme, contenant des principes élémentaires d'acoustique. Des notions générales de musique. Les partitions habituellement suivies. La théorie et la pratique de l'accord. Paris, L. Mulo. 16⁰. VI, 234 p., il. plchs. fr. 9.

Krüger, Carl. Geige. Mit Anh.: Das Abstimmen der Resonanzplatten. Mit 18 Abb. u. 1 Pl. (Wie baue ich mir selbst? Bd. 229.) Leipzig-R., Herm. Beyer. 8⁰. 36 S.

Malezieux, Odette. Observations techniques à l'usage des violinistes. Paris, Édition de la Schola. 8⁰. 22 p.

Mayerhoff, Franz. Instrumentenlehre. 2., verb. u. verm. Aufl. 1. Text. 2. Notenbeispiele. (Sammlung Göschen. 437. 438.) kl. 8°. 116 S.; II, 64 S. Geb. Je ℳ 1,50.

Meyer, Bruno. Die Glockenspiele auf St. Katharinen in Danzig. Mit 6 Abb. Danzig, A. W. Kafemann. 8°. 17 S. ℳ 0,40.

Neweshina, W. Stellung der Hand beim Klavierspiel. [Mit Vorwort von Dr. I. Shaworonkow.] [Russ. Text.] Moskau, Selbstverlag. gr. 8°. 66 S., mit Abb. Rub. 0,75.

Die **Orgel** der Universitätskirche zu Dorpat. Dorpat, C. Mattiesen. 8°. 39 S., 3 Taf. ℳ 0,90.

Panufnik, Tom. Sztuka lutnicza. [Studien über den Bau der Streichinstr. In poln. Sprache.] Warschau, Publik. der Kasa im. Mianowskiego. 8°. XVI, 179 p.

Predigten u. Zeremonien bei Glocken- u. Orgelweihen von verschiedenen Verfassern. Wiesbaden, H. Rauch. kl. 8°. 78 S. ℳ 3.

Pulver, Jeffrey. Aids to elementary violin playing. London, „The Strad". 8°. 212 p. 5 s.

Rathsach, Vitus. Das System Rathsach. Eine Umwälzg. für das Spiel auf den Streichinstrumenten. Buchausg. mit 25 Abb. ohne Noten. Berlin-Lichterfelde, Vieweg. gr. 8°. 39 S. ℳ 1,75.

Ebenda erschien: Rathsach, Vitus. System Rathsach. Für jeden Geiger u. Cellospieler e. Weg, d. vollkommenen Ton u. die vollendete Technik des Virtuosen zu erlangen. Ausg. A für die Violine. Tl. 1. 2. Ausg. B für Violoncello. Tl. 1. 4°. Je ℳ 4.

Raugel, Félix. Les anciens buffets d'orgues du département de Seine-et-Oise. Paris, Fischbacher. 8°. 15 plchs. fr. 10 + 14°/₀.

Reuter, Florizel von. Führer durch die Solo-Violinmusik. Eine Skizze ihrer Entstehg. u. Entwicklg. mit krit. Betrachtg. ihrer Hauptwerke. Berlin, M. Hesse. kl. 8°. 272 S. Geb. ℳ 4,20.

Ricci, Vittorio. Il pianista: pensieri, giudizi e consigli di eminenti scrittori riguardanti lo studio del pianoforte. Sec. ediz. ampliata e rived. a cura di Aldo Ricci; in sostituzione del Manuale del pianista di L. Mastrigli. Milano, Hoepli. kl. 8°. XVI, 322 p. L. 15.

Rice, Will. Gorham. Carillons music and singing towers of the old world and the New. London, Lane [New York, Dodd.] 8°. 419 p. 16 s.

Ritte, Theodor.* Mein Fingersportsystem auf autosuggestiv-gymnast. Grundlage nach Klavierhandschulungs-Methode „Energetos-Ritte". Große akadem. Neuausg. 50 Orig.-Handzeichnungen. Hugstetten (Breisgau), System-Verl. Theod. Ritte. 4°. XI, 100 S. ℳ 5.

Sanders, Paul F. De piano. Het instrument en zijn meesters. Met penteekeningen van Jordaan. Amsterdam, N. V. „Ontwikkeling". 8°. 108 p. m. afb. F. 2,90.

Schmidl, Leop. Geigentechnische Offenbarungen. Der Weg zur höchstgesteigerten Geigertechnik. Leipzig, Bosworth & Co. gr. 8°. 55 S. ℳ 1,50.

Steinhausen, Dr. Technik des Klavierspiels. Übersetzung, Nachträge und Redaktion von G. Prokofiew. [Russ. Text.] Moskau, Musiksektion des Staatsverlages. Lex. 8°. 91 S. Rub. 1.

Streichinstrumente, moderne. Erste russische Ausstellung der Streichinstrumente [veranstaltet von dem Staatlichen Institut für Musikwissenschaft]. [Russ. Text.] Moskau, Verlag des „GIMN". gr. 8°. 32 S. Rub. 0,25.

Struwe, B. Das Vibrato auf den Streichinstrumenten (hauptsächlich auf dem Violoncello). [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Triton". 8°. 45 S. Rub. 0,40.

Telman, T. Het orgel. Een hand- en leerboek der orgelbouwkunst. Uitgegeven ten dienste van organisten, orgelbouwers, leeraren en belangstellenden in den ontwikkelingsgang van het orgel. Enschedé, E. G. Kluvers' Boekh. 8°. 183 p. m. 78 abb., 11 pltn. F. 3,60.

Thiberge, Raymond. L'enseignement physiologique de la technique pianistique. Paris, en vente chez tous les marchands de musique et chez l'auteur, 14, avenue du Maine. 4°. 62 p. fr. 65.

Tregenna, Julia. The Pipes of Pan. London, Hutchinson. 8°. 296 p. 7 s. 6 d.

Wells, Howard. The pianist's thumb; a textbook for teachers and pupils. Boston, O. Ditson. 8°. 73 p. $ 1,25.

Whitemore, Cuthbert. Commonsense in pianoforte playing. London, Augener. 8°. 2 s.

Wohlfahrt, Heinr. Der angehende Klavierstimmer. Anleitg. zum Selbstunterricht. Durchges. von Jul. Blüthner jr. 4. Aufl. Leipzig ('25), C. Merseburger. kl. 8°. 60 S. ℳ 1.

IX.

Ästhetik. Psychologisches. Pädagogik. Kritik. Urheberrecht. Belletristik.

Ayres, Ruby M. Spoilt music. London, Hodder & S. 8°. 320 p. 7 s. 6 d.

Böhm, Jos. Intuition u. Inspiration. Der Künstler u. s. Schaffen. Eine parapsycholog. Betrachtg. (Die okkulte Welt. 110.) Pfullingen i. Württ., Baum. 8°. 28 S. ℳ 0,60.

Blum, Carl Robert.* Das Musik-Chronometer u. seine Bedeutg. für Film-, Theater- u. allgem. Musikkultur. Leipzig, F. E. C. Leuckart. 8°. 62 S. m. Abb. im Text u. auf 1 Taf., 1 eingedr. Faks., 3 Faks.-Beil. ℳ 2,50.

Bugoslawsky, S., und **Messman, W.** Musik und Kino. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Kinopetschatj". 8°. 96 S. Rub. 0,80.

Busoni, Ferruccio.* Über die Möglichkeiten der Oper und üb. die Partitur des „Doktor Faust". Leipzig, Breitkopf & H. 8°. 46 S. ℳ 2.

Cabell, J. Branch. The music from behind the moon: an epitome. New York, John Day Co. 8°. 57 p. il. $ 6 (!).

Charles, D. Toutes les danses modernes et leurs théories complètes. Paris, S. Bornemann. 8°. 80 p. avec 120 figures de pas. fr. 6.

Cloud, Yvonne. Pastiche: a musicroom book, 28 drawings by E. X. Kapp. London, Faber & Groyer. 4°. 111 p. 42 s.

Colette. L'envers du music-hall. Avec 32 gravures. Paris, Au sans pareil. 4°. Preise von fr. 350—1200.

Davison, A. T. Music education in America. New York, Harper. 8°. 219 p. $ 5.

Debussy, Claude. Monsieur Croche antidilettante. Paris, Editions de la nouvelle revue française. 16°. fr. 10,50.

Dekker, H. Auf Vorposten im Lebenskampf. Biologie der Sinnesorgane. 1. Fühlen u. Hören. Mit 2 Taf. u. zahlr. Textabb. 31. Aufl. Stuttgart, Franckh. 8°. 92 S. ℳ 1,50.

Dent, Edward J. Terpander; or, Music and the future. London, K. Paul. 8°. 95 p. 2 s. 6 d.

Dickinson, Edward. The spirit of music: how to find it, and how to share it. London, Scribners. 8°. 240 p. 7 s. 6 d.

Dickmann, Adolphe Jacques. Le rôle du surnaturel dans les chansons de geste. Paris, Champion. 8°. XII, 209 p.

Elliot, J. H. A first glimpse of great music: suggestions and generalizations for the use of the „plain man". London, Blackie. 8°. 128 p. 3 s. 6 d.

Elwes, Hervey. Thoughts on music. London, Gramophone Publications. 8°. 6 s.

Fedeli, Vito. La coltura musicale in Italia: prolusione. Vercelli ('25), tipo-lit. Gallardi e Ugo. 8°. 14 p.

Fuchs, Elimar. Der Nihilismus in der Musik. Wiesbaden, Wilhelmstr. 58: Dr. Th. Fach. 8°. 8 S. ℳ 0,80.

Fuller-Maitland, J. A. The spell of music: an attempt to analyse the enjoyment of music. London, Murray. 8°. 122 p. 3 s. 6 d.

Giddings, Thaddeus Philander, and others. Music appreciation in the schoolroom. Boston, Ginn. 8°. 563 p. $ 2,60.

Glebow, Igor. Orgel und Polyphonie in der Gegenwart. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". gr. 8°. 16 S.

Görnandt, Werner. Das Frömmigkeits-Ideal unserer Gesangbuch-Lieder. Ein Beitr. zur notwendigen Gesangbuch-Reform (dargest. an d. Liedern d. Gesangbuches d. Prov. Brandenburg). Berlin, M. Warneck. 8°. 80 S. ℳ 2.

Gray, Terence. Dance-drama: experiments in the art of the theatre. Illus. London, Heffer. 8°. 160 p. 7 s. 6 d.

Griffiths, E. C. ed. Musical games for little ones. London, Evans Bros. Fol. 32 p. 3 s. 6 d.

Grillparzer, Franz. Der arme Spielmann. Hrsg. v. Adolf Klinger. Reichenberg, P. Sollors Nachf. kl. 8°. 102 S. Geb. Kč. 15,60. [Dasselbe.] Hrsg. v. Th. Maus. Paderborn, Schöningh. kl. 8°. 48 S. ℳ 0,40. [Dasselbe.] Deutsche Jugendbücherei, Nr. 229. Berlin, Hillger. 8°. 31 S. ℳ 0,20.

Guttmann, Oskar.* Leerbuch [!] der modernen Operette. Berlin ('25), Reuss & Pollack. 8°. 84 S. Geb. ℳ 2,50.

Hadow, W. H. A comparison of poetry and music. (Henry Sidgwick Lecture, 1925.) Cambridge Univ. Press. [New York, Macmillan.] 8°. 45 p. 2 s. 6 d. — [Derselbe.] Curch music. London, Longmans. 8°. 47 p. 2 s. 6 d.

Havermans, Charles, et **M. van der Meesen.** Le cinéma et le droit d'auteur. Namur, impr. J. Godenne. 8°. 174 p. fr. 16.

Höckner, Hilmar. Jugendmusik im Landeserziehungsheim. (Werkschriften d. Musikantengilde. H. 1.) Wolfenbüttel, Kallmeyer. gr. 8°. 48 S. ℳ 1,60.

Hoffmann, E. T. A. Die Fermate. Musikal. Novelle. Darmstadt, Winklers Verl. kl. 8°. 31 S. in Einheitskurzschr. ℳ 0,60.

Howes, Frank. The borderland of music and psychology. Pref. by Hugh Allen. London, K. Paul. 8°. 254 p. 6 s.

Jöde, Fritz. Unser Musikleben. Absage u. Beginn. 2. Tsd. Wolfenbüttel, Zwisslers Verl. 8°. 83 S. Geb. ℳ 4.

Junk, Victor. Die Bedeutung der Schlußkadenz im Musikdrama. Wien, Doblinger. gr. 8°. 16 S. ℳ 0,50.

Kaminsky, Frdr. Des Bischofs Kapellmeister. Roman aus d. Zeit d. ersten deutschen Oper. Freiwaldau, A. Blažek. 8°. 164 S. ℳ 2.

Katz, David, u. **G. Révész.** Musikgenuß bei Gehörlosen. (Aus: Zeitschr. f. Psychol. Bd. 99.) Leipzig, Barth. gr. 8°. 36 S. ℳ 1,80.

Kinscella, Hazel Gertrude. Kinscella music appreciation readers; bk. 1. Lincoln, Nebr., University Pub. Co. 8°. 127 p. il. 60 c.

Koebner, F. W., u. **Otto Dely.** Charleston. Ein neues Tanzbrevier. Berlin, Dr. Eysler & Co. 8°. 92 S. m. Abb. ℳ 2.

Kries, Johannes von.* Wer ist musikalisch? Gedanken zur Psychologie d. Tonkunst. Mit 2 Abb. u. 10 Notenbeisp. Berlin, J. Springer. 8°. X, 154 S. ℳ 5,70.

Krylowa, S., Lebedinsky, L., u. a. Arbeiter-Meinungen über Literatur, Theater und Musik. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Priboj". gr. 8°. 121 S. Rub. 0,80.

Lalo, Ch. Introduction à l'esthétique. Les Méthodes de l'esthétique. Beauté naturelle et beauté artistique. L'Impressionisme et le dogmatisme. Paris ('25), Colin. 16°. IX, 351 p.

Langer, Erich. Des Sängers Schatzkästlein. Ein Festberater f. deutsche Gesangvereine. Festreden, Ansprachen, Vorsprüche u. Dichtgn. von der Herrlichkeit d. dt. Liedes. Dresden, W. Limpert. kl. 8°. 64 S. ℳ 1.

Lehrplan für Mittelschulen. Anhang: Bestimmungen üb. den Religions- u. den Musikunterricht an Mittelschulen. Langensalza, J. Beltz. gr. 8°. 23 S. ℳ 0,50.

Lepaulle, R. Pierre. Les droits de l'auteur sur son œuvre. Paris, Dalloz. 8°. fr. 40.

Loewy, A., u. **H[ermann] Schroetter.*** Über den Energieverbrauch bei musikal. Betätigung. (Aus: Pflügers Archiv f. die ges. Physiologie des Menschen u. der Tiere, Bd. 211.) Berlin, Springer. gr. 8°. III, 63 S. ℳ 2,70.

Mackinlay, Sterling. Light opera. London, Hutchinson. 8°. 7 s. 6 d.

Maine, Basil. Receive it so: reactions to incidents of the theatre and the concert-hall. Pref. by L. Binyon. London, N. Douglas. 8°. 105 p. 5 s.

Małachowski-Łempicki, St. Poln. Freimaurerei u. Musik. [In poln. Sprache.] (S. A. aus d. Zeitschr. „Wiadomości muzyczne". ('25). (H. 7.) Warschau. 4°. 11 p.

Maneri, Carmelo. L'insegnamento della musica nelle scuole e la natura del contenuto musicale. Palermo, scuola tip. Boccone del povero. 8°. 39 p. L. 3,30.

Mendl, R. W. S. From a musiclover's armchair. London, P. Allan. 8°. 197 p. 6 s.

Merens-Melmer, Madeleine. Sous le signe de la musique. Paris, Perrin & Co. 8°. fr. 10.

Mies, Paul. Musik im Unterricht höherer Lehranstalten. Bd. 2. Mit einem Beitrag von Th. Henninger. Köln, Tonger. 8°. IV, 175 S. Geb. ℳ 4. — [Derselbe.] Das romantische Lied u. Gesänge aus „Wilh. Meister". Musikal.-literar. Parallelen. Oberstufe. Zsgst. (Weidmannsche Bücherei. 8.) Berlin, Weidmann. kl. 8°. IV, 96 S. ℳ 1,50. — [Derselbe.] Musik u. Musiker in Poesie n. Prosa. Teil 1. Mittelstufe. Teil 2. Oberstufe. Berlin, Weidmann. kl. 8°. VIII, 84 S. m. Abb.; VII, 94 S. m. Abb. Je ℳ 1,50.

Mosegaard, Anna. Geigenmacher Adam. Volksst. in 1 Akt. (Nach e. alten Erz.) Leipzig, Alfred Jahn. kl. 8°. 28 S. ℳ 1,25.

Musikergeschichten. Dargebracht von R. Blasius u. W. Müller-Rüdersdorf. (Turmbücher. Bd. 1.) Dresden-Wachwitz, v. Kommerstädt & Schobloch. 8°. 125 S. Geb. ℳ 3.

Nerval, Gérard de. Notes d'un amateur de musique, avec une introd. de André Cœuroy. Paris, Les Cahiers de Paris.

Niepel, Helmut. Der Sprechchor als Ausdrucksmittel des Gemeinschaftserlebnisses. Kotzenau, Verlag Ostland. 8°. 48 S. ℳ 0,90.

Panarin, G. La musica e l'estetica dell' idealismo. Socrate e la pulce. Sull' estetica Crociana. Torino, Bocca. 8°. 126 p.

Pannier, Karl. Die Urheberrechtsgesetze an Werken der Literatur u. d. Tonkunst, an Werken der bildenden Künste u. der Photographie u. an Mustern u. Modellen nebst d. wichtigsten Ausf.- u. Erg.-Bestimmgn. n. d. Revidierten Berner Übereinkunft. Textausg. mit kurzen Anm. u. Sachreg. 6. Aufl. (Universal-Bibliothek Nr. 4237/4237a.) Leipzig, Reclam. kl. 8°. 138 S. ℳ 0,80.

Pinto's Panto; or Round-about tales in poetry, music, picture and prose. London, Fleetgate Pub. 8°. 128 p. 3 s. 6 d.

Privatmusiklehrer (Privatmusiklehrerin). Zickfeldts Sammlg. von Prüfungs-Ordngn., Ausbildgs.- u. Unterrichts-Vorschriften f. Lehrer u. Lehrerinnen. H. 2. Osterwieck am Harz, Zickfeldt. 8°. 32 S. ℳ 1.

Probleme der Musik in der Schule. Sammlung von Aufsätzen [von I. Glebow, S. Ginsburg, N. Grodsenskaja u. a.], hrsg. von Igor Glebow. [Russ. Text.] Leningrad, Brockhaus & Efron. 8°. 284 S. Rub. 1,80.

Rauhut, Franz. Das Romantische u. Musikalische in der Lyrik Stéphane Mallarmés s. Abschnitt V unter Mallarmés.

Reuter, Fritz.* Musikpädagogik in Grundzügen. Leipzig, Quelle & Meyer. 8⁰. XII, 103 S. Geb. ℳ 4,20.

Rhythmus und Tanzkultur. Sammlung von Aufsätzen. [Russ. Text.] Leningrad, Verlag „Academia". 8⁰. 77 S. + 8 Taf. Rub. 0,90.

Riehl, W. H. Der Stadtpfeifer. (Wiesbadener Volksbücher. Nr. 1.) Wiesbaden, Verl. des Volksbildungsvereins, Geschäftsstelle: Limbarth-Venn. kl. 8⁰. 60 S. m. 1 Abb. ℳ 0,40.

Roedemeyer, Friedr. Karl. Vom Wesen des Sprech-Chores. Augsburg, Bärenreiter-Verlag. 8⁰. 112 S. ℳ 3.

Roelfsema Hzn., W. J. Dur en mol. Sprokkels uit het rijk der tonen. Groningen, Noordhoff. 8⁰. 134 p. F. 1,50.

Rumer, M. Musik und Rhythmik im Kindergarten. [Russ. Text.] Moskau, Verlag des „Glawsozwoss". gr. 8⁰. 39 S. Rub. 0,35.

Runze, Walter. Der Festredner im Gesang-Verein. Neubearb. Mühlhausen i. Thür., G. Danner. 8⁰. 96 S. ℳ 1,20.

Saitschick, Rob. Schicksal u. Erlösung. Der Weg von Eros zu Agape. Darmstadt ('27), E. Hofmann & Co. 8⁰. VIII, 241 S. ℳ 4.

Samoy, René. Un enfant peintre et musicien. Paris ('25), Larousse. 16⁰. 28 p. ill. 35 c.

Schaumberger, Heinrich. Umsingen. Aus dem oberfränk. Volksleben. Mit 8 Ill. Leipzig, Fikentscher. 8⁰. 96 S. Geb. ℳ 2,50.

Schmidt-Phiseldeck, Kay. Musikalienkatalogisierung. Ein Beitr. zur Lösg. ihrer Probleme. Leipzig, Breitkopf & H. 4⁰. 44 S. ℳ 3.

Schmitz, Oscar A. H. The Land without music. Trans. from the German by H. Herzl. London, Jarrolds. 8⁰. 230 p. 12 s. 6 d.

Schulte, Hans. Das musikal. Schaffen des Kindes. Ein Beitr. zur Vertiefung unserer deutschen Musikerziehung im allgemeinen u. d. Schulmusikunterrichts im besonderen. Leipzig, Leuckart. gr. 8⁰. 75 S. m. Abb. ℳ 1,80.

Schumann, Robert. Musikalische Haus- und Lebensregeln. Stettin, Baltischer Verl. kl. 8⁰. 12 S. ℳ 0,30. — [Derselbe.] Musikalische Haus- u. Lebensregeln. Russ. Übers. von P. J. Tschaikowsky. 7. Tsd. [Text: deutsch u. russ.] Moskau, Muzykal'n. Sektor Gosudarst vennogo Izdatel' stva. kl. 8⁰. 19 S. Rbl. 0,30.

Snellen, Agatha, en **Catharina van Rennes.** In de muizenwereld. Een nieuwe vertelling aan't klavier. 4 e druk. Amsterdam, Becht. Fol. 32 p. ill. Geb. F. 2,90.

Söhle, Karl. Musikantengeschichten. Bd. 1. Musikanten. Bd. 2. Musikanten u. Sonderlinge. Neue u. endgültige Volksausg. in einem Bande. 24.—26. Aufl. d. Gesamtausg. Mit Bildn. u. Lebensskizze d. Verf. Leipzig, Staackmann. kl. 8⁰. 248 S. Geb. ℳ 4.

Spaeth, S. Gottfried. Words and music. New York, Simon & Schuster. 8⁰. 64 p. $ 1,50.

Spemann, Franz. Die Seele des Musikers. Zur Philosophie der Musikgeschichte. 3., neubearb. Aufl. (Stimmen aus d. deutschen christl. Studentenbewegung. H. 10.) Berlin, Furche-Verlag. 8⁰. 64 S. ℳ 1.

Ssabanejew, L. Musik im Klub. [Russ. Text.] Moskau, Verlag „Rabotnik Proswestschenija". gr. 8⁰. 103 S. Rub. 1. — [Derselbe]. Musik nach der Oktoberrevolution. [Russ. Text.] Ebenda. 8⁰. 165 S. Rub. 2.

Stege, Fritz. Das Okkulte in der Musik. Beiträge zu einer Metaphysik d. Musik. Münster i. W. ('25), Bisping. 8⁰. XII, 269 S. m. Abb. ℳ 5.

Stehr, Herm. Der Geigenmacher. Eine Geschichte. Berlin-Grunewald, Horen-Verl. 8⁰. 165 S. ℳ 3.

Stier, Alfred. Das Heilige in der Musik. Vortrag. Dresden, E. Weises Buchh. in Komm. 8⁰. 32 S. ℳ 0,75.

Stier-Somlo, Helene.* Das Grimmsche Märchen als Text für Opern u. Spiele. Berlin, W. de Gruyter & Co. gr. 8⁰. IV, 194 S. ℳ 7.

Storm, Theod. Ein stiller Musikant. Mit Einl. von M. G. Klaas. Paderborn ('25), Schöningh. kl. 8⁰. 32 S. ℳ 0,30.

Studer, Otto. Autosuggestive Musikpflege. (Vortrag.) Bern, Pestalozzi-Fellenberg-Haus. [Leipzig, G. Brauns in Komm.] 8⁰. 11 S. fr. 0,50.

Suarès, André. Musique et poésie. (La musique moderne.) Paris, Aveline. 8⁰.

Thieme, Fritz. Das Volkslied. Liederspiel in 1 Aufz. Leipzig, K. Loele. 8⁰. 20 S. ℳ 1,50.

Turner, W. J. Orpheus; or, The Music of the future. (To-day and to-morrow.) London, K. Paul. [New York, Dutton.] 8⁰. 95 p. 2 s. 6 d.

Vezoux, Louis. L'hérédité musicale, thèse pour le doctorat en médecine. Paris, le François. 8⁰.

Wackenroder, W. H. Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger. In 2 Hauptstücken. Musica sacra. Offenbach a. M., W. Gerstung. 8⁰. 38 S.

M 2. — [Derselbe.] Die Wunder der Tonkunst. Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst u. die Seelenlehre d. heutigen Instrumentalmusik. Musica sacra. Ebenda. 8°. 37 S. *M* 2.

Warlock, Peter. The English Ayre. London, Oxford Univers. Pr. 8°. 3 s. 6 d.

Werner, Felix. Ein Musikantenmädel od. Der Dorfgeiger u. sein Kind. Volksstück in 5 Aufz. 2. Aufl. Bonn, A. Heidelmann. 8°. 37 S. *M* 1,75.

Wer sich die Musik erkiest, hat ein himmlisch Gut genommen. Eine Auslese f. d. Anfang. Hrsg. vom Finkensteiner Bund. 21.—40. Tsd. Augsburg, Bärenreiter-Verl. 13 × 19 cm. 20 S. *M* 0,30. [Erscheint auch als kostenlose Beilage d. Bärenreiter-Jahrbuchs.]

Wicke, Rich.* Die Musik in der künftigen Lehrerbildung. (Sdr.: aus „Neue Bahnen“ Jg. 37, H. 5 u. 7.) Leipzig, Dürr'sche Buchh. gr. 8°. 24 S.

Williams, C. F. A. The rythm of song. London, Methuen. 8°. 7 s. 6 d.

Wilson, H. L. ed. Music and the gramophone and some masterpiece recordings. London, Allen & Unwin. 8°. 288 p. 7 s. 6 d.

X.

Dissertationen

Basel — Reiter, Ernst. C. M. von Webers künstlerische Persönlichkeit aus seinen Schriften. [Erschien bei Kistner & Siegel in Leipzig.]

Berlin — Sparmann, Georg. Esajas Reusner und die Lautensuite.

Erlangen — Költzsch, Hans. Franz Schubert in seinen Klaviersonaten.

Frankfurt am Main — Bormann, Oskar. Johann Nepomuk Schelble. — Leven, Luise. Mendelssohn als Lyriker unter besonderer Berücksichtigung seiner Beziehungen zu Ludwig Berger, Bernhard Klein und Adolf Bernhard Marx.

Freiburg i. Br. — Katz, Erich. Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts. (Zu beziehen durch den Bärenreiter-Verlag in Augsburg.) — Dr. Heinrich Besselers Habilitationsschrift: Die Motette von Franko von Köln bis Philipp von Vitry, abgedruckt in: Archiv f. Musikw. Jg. 8. H. 2. — Sein Habilitationsvortrag: Grundfragen des musikalischen Hörens erschien im vorigen Jahrb. d. Musikbibliothek Peters.

Halle — Piersig, Fritz. Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs. Ein Beitrag zur Geschichte der Instrumentation. [Erschien im Druck: Halle ('27), Max Niemeyer. 8°. 146 S.]

Heidelberg — Roeder, Erich. Felix Draeseke als Programm-Musiker. — Schmieder, Wolfgang. Die Melodien der Lieder um Neidhart v. Reuenthal.

Innsbruck — Zingerle, Hans. Die ein- und mehrstimmigen Gesänge der Hs 457 Univ.-Bibliothek Innsbruck.

Kiel — Deffner, Oskar. Über die Entwicklung der Fantasie für Tasteninstrumente bis zur Blütezeit bei Sweelinck. — Tutenberg, Fritz. Die Sinfonik Johann Christian Bachs.

Köln — Maudt, Heinrich. Die Entwicklung des Romantischen in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn-Bartholdys.

Leipzig — Dölling, Friedr. Albert. Die Lieder Wizlavs III. von Rügen, klanglich und musikalisch untersucht (Seminar Sievers). — Haupt, Gerh. Aug. Eberhard Müller als Klavierkomponist. — Hering, Gerh. Ordnungslehre der Musik. Der nichtmetaphysische Teil einer Philosophie der Musik. (Seminar Driesch.) — Rohloff, Ernst. Johannes de Grocheo's Musiktraktat. — Taut, Kurt. La Venerie de Fouilloux. Beiträge zur Geschichte der Jagdmusik.

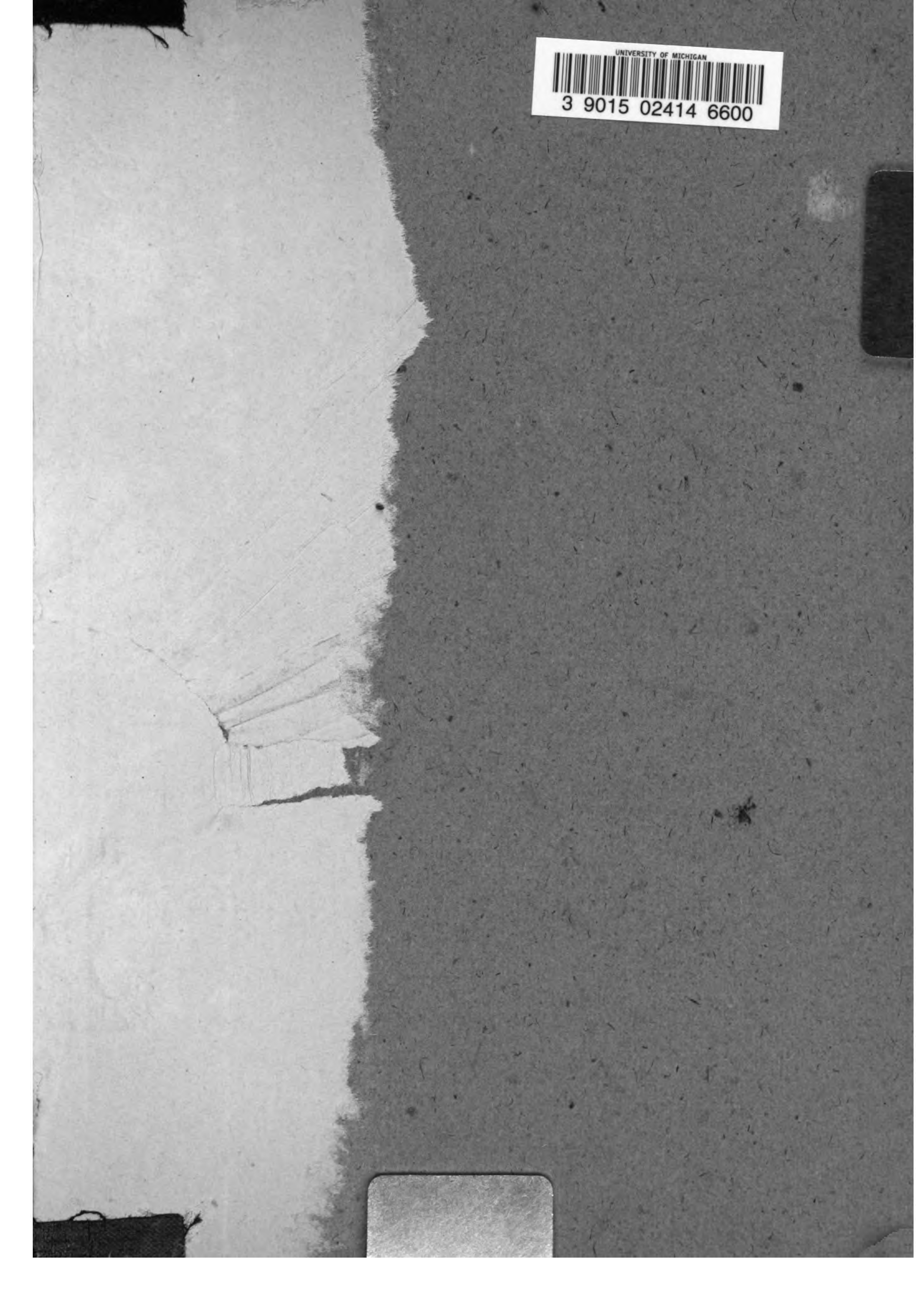
Marburg — 1925. — Otto zur Nedden. Felix Draesekes dramatische Werke.

München — Klingenbeck, Josef. Ignaz Pleyel und seine Kompositionen für Streichquartett. — Raabe, Felix. Balt. Galuppi als Instrumentalkomponist. — Strom, Kurt. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches.

Tübingen — Gress, Richard. Geschichte der Variation, insbesondere der Klaviervariation, von den ersten Anfängen bis zu J. S. Bach. — Weiß, Otto. Joseph Anton Harz und das oberschwäbische Singspiel.

Wien — Bayer, Fritz. Über den Gebrauch der Instrumente in den Kirchen- u. Instrumentalwerken W. A. Mozarts. — Högler, Fritz. Die Kirchensonate in Kremsier. — Holländer, Hans. Die Lieder Franz Schuberts in ersten u. späteren Vertonungen. — Koletschka, Karl. Esaias Reusner d. jüngere u. seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik des 17. Jhs. — Leuchter, Erwin. Die

Kammermusikwerke Florian Leop. Gassmanns. — Luttmann, Viktor. J. Brahms' Werke in Variationenform. — Markovas, Paul. Die Harmonik in den Werken M. P. Mussorgskis.— Neurath, Gust. Herbert. Das Violinkonzert in der Wiener klassischen Schule. — Pelikant, Irene. Die Klavierwerke von G. Ch. Wagenseil. — Reichert, Ernst. Die Variationenarbeit bei Haydn. — Rigler, Gertrude. Die Kammermusik Dittersdorfs. — Rosenthal, Karl August. Über Vokalformen bei Mozart. — Salzer, Felix. Die Sonatenform bei Schubert. — Svanepool, Pieter F. Das dramatische Schaffen Henry Purcells. — Vogl, Hertha. Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis zum Tode Karls des VI. (1740). — Wlach, Hans. Die Oboe bei Beethoven.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02414 6600

